

TANNHÄUSER

ENEZIAMUSICA

e dintorni



TANNHÄUSER

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2016-2017

STAGIONE LIRICA E BALLETTTO 2016-2017



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2016-2017

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 4 novembre 2016 ore 20.00

differita

Aquagranda

venerdì 10 febbraio 2017 ore 19.00

differita

Gina

venerdì 24 marzo 2017 ore 19.00

diretta

Carmen

venerdì 30 giugno 2017 ore 19.00

diretta

La sonnambula

sabato 2 settembre 2017 ore 19.00

diretta

L'occasione fa il ladro

venerdì 29 settembre 2017 ore 19.00

differita

Cefalo e Procri

venerdì 13 ottobre 2017 ore 19.00

diretta

Don Giovanni

Concerti della Stagione Sinfonica 2016-2017

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Yuri Temirkanov (venerdì 14 ottobre 2016)

Jader Bignamini (venerdì 18 novembre 2016)

Marek Janowski (venerdì 27 gennaio 2017)

Omer Meir Wellber (venerdì 3 febbraio 2017)

Marco Angius (sabato 4 marzo 2017)

John Axelrod (sabato 10 giugno 2017)

Giuseppe Grazioli (sabato 17 giugno 2017)

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



TANNHÄUSER

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2016-2017

Teatro La Fenice

venerdì 20 gennaio 2017 ore 18.00 turno A
martedì 24 gennaio 2017 ore 18.00 turno D
sabato 28 gennaio 2017 ore 15.30 turno C
mercoledì 1 febbraio 2017 ore 18.00 turno E
domenica 5 febbraio 2017 ore 15.30 turno B

*La recita di sabato 28 gennaio 2017
sarà trasmessa in diretta su www.culturebox.fr
e in differita su France 2 e Mezzo*

CULTUREBOX
francetélévisions

Oxymore
PRODUCTIONS



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Julius Ernst Benedikt Kietz (1815-1892), ritratto di Richard Wagner, Parigi, 1842.

Sommario

5 La locandina

7 *Tannhäuser in breve*

- 7 *Tannhäuser* in breve
- 9 *Tannhäuser* in brief

11 *Argomento di Tannhäuser*

- 11 Argomento
- 13 Synopsis
- 15 Argument
- 17 Handlung

19 *Intorno a Tannhäuser*

- 19 Un debito di Richard Wagner
di Quirino Principe

27 *Note di regia*

- 27 Calixto Bieito: «Tannhäuser, un'opera che parla del desiderio»
a cura di Leonardo Mello
- 29 Calixto Bieito: "Tannhäuser, an opera about desire"
edited by Leonardo Mello

31 *La musica*

- 31 Omer Meir Wellber: «Una partitura di grande respiro, anche emozionale»
a cura di Ilaria Pellanda
- 33 Omer Meir Wellber: "A score of great breadth, also emotionally"
edited by Ilaria Pellanda

35 *Leggendo il libretto*

- 35 Leggendo il libretto

39 *Nel web*

- 39 Il libretto e l'opera nel web

41 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 41 *Tannhäuser* al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

47 *Materiali*

- 47 Tannhäuser, un poeta tra storia e leggenda
- 51 *Tannhäuser*: verso una nuova unità tra lingua e musica
di Mauro Masiero

55 *Curiosità*

- 55 Wagner e la Schröder-Devrient: un incontro faticoso

57 *Biografie*

- 57 Biografie

61 *Impresa e cultura*

- 61 Elisabetta Armellini: «I miei punti di riferimento? Italianità e cultura»
a cura di Ilaria Pellanda

65 *Dintorni*

- 65 Diciottenni e insegnanti alla Fenice con il Bonus Cultura e la Carta del Docente
- 67 Un libro «Pour Bruno»
- 69 Le recensioni
di Giuseppina La Face Bianconi

Königlich Sächsisches Hoftheater.

Sonntag, den 19. October 1845.

Zum ersten Male:

Tannhäuser

und

der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner.

Personen:

Herrmann, König von Böhmen.	—	Herr Richter.
Tannhäuser.	—	Herr Tischbörner.
Walter von Wolfenbach.	—	Herr Mühlenträger.
Walter von der Vogelweide, Herzog von Böhmen.	—	Herr Schick.
Milzaß.	—	Herr Köpfer.
Heinrich der Schreiber.	—	Herr Gorb.
Helmar von Jüterbog.	—	Herr Wille.
Willibrord, Bischof von Lüttich.	—	Herr Wagner.
Herr.	—	Herr Schreyer-Wendler.
Ein junger Fürst.	—	Herr Köpfer.

Leitung der Musik. Walter von Wolfenbach.

Orchestra. Tischbörner.

Leitung der Sänger. Köpfer.

Orchestra. Wagner, Köpfer, Tischbörner.

Leitung der Musik.

Zur Besetzung des 13. Jahrhunderts.

Es waren 1200 Personen bei der Aufführung des Herrn Hoftheaters. Diese waren:

Tannhäuser hat an der Seite des Ermpfers für 3 Stunden zu haben.

Montag, den 20. October: Richard's Wanderlieder. Lustspiel in 4 Akten, von Karel.
Personen: Lang, Dierschmidt.

Das Sonntags-Monument ist bei der heutigen Vorstellung aufgehoben.

Erhöhte Einlaß-Preise:

Ein Platz in der Loge des ersten Rang mit zwei Zuschauern	1	12. 10	Sh.
" " " " des zweiten Rang Nr. 13. und 29.	1	10	"
" " " " übrigen Logen des zweiten Rang	1	—	"
" " " " Opern-Loge im Mittel- u. Seiten-Gang des ersten Rang	—	20	"
" " " " Mittel- und Seiten-Logen des dritten Rang	—	12 1/2	"
" " " " Opern-Loge der Gallerie des ersten Rang	—	10	"
" " " " Mittel-Gallerie des ersten Rang	—	8	"
" " " " Seiten-Gallerie-Loge des 1. Rang	—	6	"
" " " " Opern-Loge im Gange	1	—	"
" " " " Parquet-Logen	1	—	"
" " " " auf Parquet	—	15	"

Die Plätze für den 1. Rang der Vorstellung gültig, und nachgehende Plätze werden am

den Freitag 12 Uhr an bestimmten Tage angenommen.

Der Verkauf der Plätze gegen vorläufige Baar-Bezahlung findet im Vor- im dem ersten

Abend der Aufführung des ersten Tages, auf der ersten Seite, nach der 8 Uhr, bis

am 9 bis Freitag 12 Uhr, und nachher von 3 bis 4 Uhr fort.

Die zur heutigen Vorstellung bezahlte und zugewiesene Plätze des Sonntags von 12

9 bis längstens 11 Uhr abgehoben, nachdem darüber vorher verfügt war.

Freibilletts sind bei der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Einlaß um 5 Uhr. Anfang um 6 Uhr. Ende nach 9 Uhr.

Locandina della prima rappresentazione assoluta di Tannhäuser di Richard Wagner, Dresda, Königliches Hoftheater, 19 ottobre 1845.

TANNHÄUSER

opera romantica in tre atti

musica e libretto di **Richard Wagner**

prima rappresentazione assoluta: Dresda, Königliches Hoftheater, 19 ottobre 1845

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg

atto primo: versione di Parigi 1861 - atto secondo e terzo: versione di Dresda 1845-1860

editore proprietario: Furstner Musikverlag - distribuito da Schott - rappresentante per l'Italia Sugarmusic

personaggi e interpreti

<i>Hermann, langravio di Turingia</i>	Pavlo Balakin
<i>Tannhäuser</i>	Stefan Vinke
<i>Wolfram von Eschenbach</i>	Christoph Pohl
<i>Walter von der Vogelweide</i>	Cameron Becker
<i>Biterolf</i>	Alessio Cacciamani
<i>Heinrich der Schreiber</i>	Paolo Antognetti
<i>Reinmar von Zweter</i>	Mattia Denti
<i>Elisabetta, nipote del langravio</i>	Liene Kinča
<i>Venere</i>	Ausrine Stundyte
<i>Un giovane pastore</i>	Chiara Cattelan / Martina Pelizzaro / Alice Cognolato *
<i>Quattro nobilgiovani</i>	Anastasia Bregantin / Laila D'Ascenzio / Emma Formenti / Veronica Mielli / Gianluca Nordio / Francesca Pelizzaro / Matilde Pregarra / Sebastiano Roson / Edoardo Trevisan *

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia

Calixto Bieito

scene Rebecca Ringst *costumi* Ingo Krügler

light designer Michael Bauer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

*solisti del Kolbe Children's Choir

del Centro Culturale p.M.Kolbe di Mestre-Venezia

maestro del Coro Alessandro Toffolo

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro Carlo Felice di Genova e Konzert Theater Bern

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistenti alla regia Barbora Horakova, Marcos Darbyshire; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Laura Colonnello; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; trucco e parucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Tannhäuser in breve

Tannhäuser è fra le opere di Wagner quella che pone più problemi dal punto di vista testuale. Ne esistono essenzialmente due versioni: quella presentata con non molta fortuna a Dresda il 19 ottobre 1845 e quella della celeberrima rappresentazione di Parigi (teatro, il 13 marzo 1861, di uno dei più clamorosi fiaschi della storia del melodramma, ma anche della consacrazione definitiva del genio artistico di Wagner ad opera dell'élite intellettuale parigina). Diversi altri furono tuttavia gli interventi sull'opera, che non raggiunse mai la versione definitiva: a una settimana dalla morte Wagner confidò a Cosima di essere ancora debitore al suo pubblico del *Tannhäuser*.

Il problema cui l'autore si trovò di fronte avrebbe comportato probabilmente una totale riscrittura del lavoro; stilisticamente, infatti, le aggiunte apportate risentivano dell'evoluzione frattanto maturata dal punto di vista dello stile compositivo, risultando marcatamente eterogenee agli elementi della prima versione: in particolare le immagini sonore del baccanale, giudicate da Liszt «dolci e ripugnanti come profumi in decomposizione», designavano climi torbidi da paradiso artificiale in forte contrasto con i modelli prevalenti (toni da Lied, marce, lirismi belliniani) della versione originaria.

Per la scelta del soggetto Wagner si rifece a due leggende completamente indipendenti: quella della tenzone dei cantori a Wartburg (che giungeva a Wagner anche tramite la versione di E. T. A. Hoffmann) e, naturalmente, quella di Tannhäuser. Entro tale cornice egli inserì, inventandola, la vicenda (enigmaticamente silenziosa) che coinvolge

Tannhäuser ed Elisabetta. Per quanto riguarda il Venusberg (la montagna di Venere), le fonti sono quelle della leggenda popolare di derivazione medievale, ma anche *Der Tannhäuser* di Heine, che contiene un elemento essenziale: l'aspirazione del protagonista al dolore (aspirazione che in Wagner si rivolge alla morte *tout court*).

L'innesto della tenzone nella leggenda di *Tannhäuser* fu occasione per manifestare il desiderio interiore di espiazione del protagonista: la gara canora servì soprattutto per dar voce al dramma silenzioso che ha origine in un ipotizzabile (per quanto ignoto) antefatto intercorso fra Tannhäuser ed Elisabetta; l'inno a Venere di Tannhäuser e la fioritura del bastone è metafora della redenzione compiuta dal sacrificio di Elisabetta. La tematica d'amore, fulcro dell'opera, è presentata sotto il segno del dissidio: a differenza del *Der fliegende Holländer*, Tannhäuser non è spinto solo dal desiderio di morte; il suo impulso amoroso è ambivalente, e in ciò estremamente umano: nutrito da un lato dalla rimembranza dell'amore carnale condiviso con Venere e d'altro canto dalla nostalgia per la purezza perduta e dall'anelito a essa, ovvero dal desiderio di redenzione (che si incarna in Elisabetta). Venere tuttavia non è solo puro e semplice simbolo di carnalità, ma lo è anche di quella bellezza cui l'animo sensibile del migliore fra i poeti e degli amanti non può che essere irresistibilmente attratto, e tanto più lo sarà quanto più la sua arte sia raffinata e profonda, ovvero autenticamente realizzata; inutile sottolineare quanto di personale, forse addirittura di autobiografico si racchiuda in simile parabola.

C. Bürger.

Tannhäuser
und
der Sängerkrieg auf Wartburg.

Große romantische Oper

in drei Akten


von

Richard Wagner.

Dresden,
G. F. M e s e r.
1845.

Frontespizio del libretto della prima esecuzione assoluta di Tannhäuser di Richard Wagner, Dresden, C.F. Meser, 1845. Foto Antiquariat Dr. Haack Leipzig.

Tannhäuser in brief

f all Wagner's operas, *Tannhäuser* is the one that creates the most problems from a textual point of view. Basically, there are two versions: the one that was presented in Dresden on 19 October 1845 with little success, and the famous performance in Paris (Opéra, on 13 March, 1861, one of the most spectacular fiascos in the history of opera, but also the final consecration of Wagner's artistic genius in opera by the Parisian intellectual élite). A considerable number of changes were made to the work but a final version was never actually completed: one week before Wagner's death, he confided in Cosima that he was still indebted to the *Tannhäuser* audience.

The problem the composer was facing would have probably meant rewriting the entire opera; in fact, stylistically the additions made reflect the development in his composition style, and are therefore not at all homogeneous with the elements in the first version: in particular, the sound images of the bacchanale, which Liszt considered to be "as sweet and repulsive as decomposing perfumes", represented the turbid climates of an artificial paradise that was in strong contrast with the prevalent models (Lied tunes, marches, Bellini-style lyricism) in the original version.

The subject Wagner chose was based on two totally independent legends: that of the Wartburg Song Contest (E. T. A. Hoffmann's version), and obviously Tannhäuser. He then added the imaginary tale (enigmatically silent) between Tannhäuser and Elisabeth. The Venusberg (the Venus mountain), on the other hand, is based on both the popular medieval legend and Heine's *Der*

Tannhäuser, which contains an essential element: the protagonist's aspiration to pain (an aspiration in Wagner that is simply directed at death).

The addition of the contest in the *Tannhäuser* legend was an opportunity to express the protagonist's interior desire for atonement: the main purpose of the song contest is to express the silent drama whose origins lie in a hypothetical (since it is unknown) event that took place between Tannhäuser and Elisabeth; the Tannhäuser hymn to Venus and the flowering stick are a metaphor of the redemption accomplished thanks to Elisabeth's sacrifice. The heart of the opera, theme of love is presented under the sign of conflict: unlike the *Der fliegende Holländer*, Tannhäuser is not only driven by his desire for death; his amorous impulse is ambivalent, and thus extremely human: fuelled on the one hand by the memory of the carnal love with Venus, and nostalgia for the loss of purity and the yearning for the latter on the other, or rather for the desire for redemption (embodied in Elisabeth). However, Venus is not just a pure, simple symbol of sensuality, but also of that kind of beauty that is irresistible to the sensitive soul of the greatest poet and lover, even more so when this refined, profound art finds its authentic expression; there is no need to point out just how personal, or even autobiographical such a parable is.



Il Königliches Hoftheater di Dresda, progettato da Gottfried Semper.

Argomento

ATTO PRIMO

Sil Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, chiamato Tannhäuser, nonostante l'amore nascente per Elisabetta, ha rotto con la società della Wartburg, che ruota attorno al langravio, ed è fuggito nel monte Hürselberg, regno di Venere, dea dell'amore. Le visioni nel monte di Venere imprigionano i suoi sensi, ma non riescono a far scomparire il passato. Vani sono i moniti di Venere, quando gli predice che, al suo ritorno nel mondo dei mortali, il consorzio umano lo scaccerà: egli però non vede la sua salvezza in Venere, bensì nella Vergine Maria. Per questo Venere deve lasciarlo andare.

Cambio di scena: Tannhäuser ritorna al mondo dei mortali. Un giovane pastore suona la cornamusa e canta in onore di «Frau Holda» (Venere). Intanto, pellegrini in cammino verso Roma passano di lì. Nello stesso luogo la brigata del langravio, tra cui Wolfram von Eschenbach, si ritrova di fronte a Tannhäuser, ormai da lungo tempo dato per disperso. Nonostante la sua prima avversione nei confronti della cerchia della Wartburg, Tannhäuser accetta di rientrarvi grazie all'opera di convincimento di Wolfram. Il nome della nipote del langravio, Elisabetta, è la parola magica, che dà una nuova svolta al suo agire.

ATTO SECONDO

La notizia del ritorno di Tannhäuser spinge Elisabetta per la prima volta, dopo lunga assenza, a rientrare nella sala dei cantori sulla Wartburg.

Wolfram accompagna Tannhäuser nella sala. Appare evidente l'affetto reciproco tra Elisabetta e Tannhäuser, quindi Wolfram capisce che il suo amore per lei è senza speranza. Il ritorno di Tannhäuser deve venire celebrato con una grande festa, coronata dalla contesa dei cantori. Il langravio propone l'argomento: spiegare in una canzone l'essenza dell'amore. Il premio, qualunque esso sia, verrà consegnato da Elisabetta. Wolfram, il primo a cantare e il favorito del langravio, esalta l'amore quale stella irraggiungibile e intangibile. Allora Tannhäuser si sente provocato a sostenere una controtesi: è solo nel piacere che egli, infatti, riconosce la vera essenza dell'amore. I contrasti tra Tannhäuser e gli altri Minnesänger Walter, Reinmar, Heinrich, Biterolf si acuiscono fino a provocare un pubblico scandalo. Tannhäuser si lascia andare fino a esaltare Venere in presenza di Elisabetta e a esortare i cavalieri a entrare nel monte di Venere. Benché tradita nel suo amore, Elisabetta difende Tannhäuser, quando i cavalieri a spada tratta pretendono la sua morte per oltraggio. Colpito dalla preghiera di Elisabetta, il langravio indica a Tannhäuser l'unica possibilità di espiazione: il pellegrinaggio a Roma.

ATTO TERZO

Elisabetta cerca invano Tannhäuser fra i pellegrini di ritorno da Roma. Con una fervida preghiera alla Vergine Maria supplica di farla morire per espiazione le colpe di Tannhäuser, e rifiuta l'aiuto di Wolfram: quest'ultimo, oppresso dai presagi, intona un malinconico canto alla stella della sera. Solo dopo il passaggio degli altri pellegrini ricompare



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Tannhäuser, completamente distrutto. Al colmo della disperazione confessa, dopo le insistenze di Wolfram, che il Papa solo a lui ha negato l'assoluzione: come il pastorale nella sua mano non sarebbe mai rinverdito, così Tannhäuser non avrebbe mai ottenuto il perdono. Perciò Tannhäuser decide di ritornare a Venere. Il fascino della dea sembra nuovamente avvincerlo, quando Wolfram gli ricorda Elisabetta, rompendo così l'incantesimo. Musica funebre annuncia la morte di Elisabetta e Tannhäuser a sua volta muore: egli così non potrà mai conoscere il miracolo del pastorale rinverdito.

Synopsis

ACT ONE

The Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, called Tannhäuser, despite his budding love for Elizabeth, has broken all ties with the society of Wartburg around the Landgrave, and has fled to mount Horselberg, where Venus the goddess of love reigns. The visions in the mount of Venus imprison his senses, but are not able to erase the past. And to no avail are the warnings of Venus, who predicts that upon his return to the world of mortals, the society of men will drive him away; he does not however see his salvation in Venus, but in the Virgin Mary. Thus Venus must let him go.

Change of Scene. The credo proclaimed by Tannhäuser brings him from the mount of Venus back to nature. A young shepherd plays his cornamuse and sings «Frau Holda» (Venus), who appears out of the mountain. Pilgrims en route to Rome pass by. There the Landgrave's brigade, among which is also Wolfram von Eschenbach, finds Tannhäuser, who has been missing for a long time. Despite his initial aversion to the Wartburg circle, Tannhäuser agrees to join them thanks to Wolfram who is able to convince him. The name of the Landgrave's niece, Elizabeth, is the magic word, which changes his course of action.

ACT TWO

The news of Tannhäuser's return causes Elizabeth for the first time to enter the hall of the cantors on the Wartburg, from which she has long

been absent. Wolfram accompanies Tannhäuser into the hall. From Elizabeth's attitude towards Tannhäuser, Wolfram must experience the bitter truth that there is no place for his love in Elizabeth's heart. Tannhäuser's return must be celebrated with a great feast, crowned by the competition between cantors. The Landgrave proposes the theme: to explain in a song the essence of love. The prize, as high as will be requested, will be presented by Elizabeth. Wolfram, the first to sing and the Landgrave's favorite, exalts love as an unreachable and intangible star. Thus Tannhäuser feels provoked to offer a counter-argument: only in pleasure does he, in fact, recognize the true essence of love. The conflict between Tannhäuser and the other Minnesängers Walter, Reinmar, Heinrich, Biterolf worsens to the point of provoking a public scandal. Tannhäuser lets himself go to the point of exalting Venus in the presence of Elizabeth and exhorting the knights to enter the mount of Venus. Though she is betrayed in her love, Elizabeth defends Tannhäuser, when the knights unsheath their swords and demand that Tannhäuser be put to death for the affront. Stricken by Elizabeth's plea, the Landgrave indicates to Tannhäuser his only possible expiation: the pilgrimage to Rome.

ACT THREE

Elizabeth searches in vain for Tannhäuser among the pilgrims returning from Rome. She fervently prays the Virgin Mary to let her die to atone for Tannhäuser's guilt. Elizabeth refuses Wolfram's help. Filled with premonitions, Wolfram leaves his



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

great love. Only after the other pilgrims have gone does Tannhäuser reappear, totally destroyed. At the height of his despair, he confesses to Wolfram that only to him did the Pope deny absolution. Just as the pastoral staff in his hand would never blossom, so could Tannhäuser never be redeemed. Thus Tannhäuser again looks to the mount of Venus. Venus seems to exercise her attraction again over the exile, when Wolfram reminds him of Elizabeth, thus breaking the spell of the goddess of love. But Elizabeth's death kills Tannhäuser.

And so he will never know about the miracle of the blossoming pastoral staff.

Argument

PREMIER ACTE

Le Minnesänger Henrich von Ofterdingen, appelé Tannhäuser, qui a rompu avec toute la société de la Wartburg, organisée autour du landgrave, s'est enfui sur le Mont Hürselberg, royaume de la déesse de l'amour - malgré les sentiments qu'il commençait à éprouver pour Elisabeth. Les visions du Venusberg ensorcellent ses sens, mais ne parviennent pas à lui faire oublier son passé. Vénus lui prédit qu'à son retour dans le monde des mortels, il sera chassé par la gent humaine, mais les avertissements de la déesse restent vains: en effet, ce n'est pas en elle qu'il place son salut, mais en la Vierge Marie. C'est pourquoi Vénus doit se résoudre à le laisser partir.

Changement de scène. Le credo de Tannhäuser le conduit du Venusberg à la nature. Un jeune pâtre joue de la cornemuse en chantant «Frau Holda» (Vénus), qui sort de la montagne. Des pèlerins qui se rendent à Rome viennent à passer en cet endroit. La troupe du landgrave, dont fait partie Wolfram von Eschenbach, se retrouve face à Tannhäuser, que l'on disait disparu depuis longtemps. Malgré son premier mouvement de rejet envers le cercle de la Wartburg, Tannhäuser accepte d'entrer à nouveau grâce à Wolfram qui s'efforce de l'en convaincre. Le nom de la nièce du landgrave, Elisabeth, est le mot magique qui influence son nouveau mode d'agir.

DEUXIEME ACTE

La nouvelle du retour de Tannhäuser pousse

Elisabeth pour la première fois, après une longue absence, à retourner dans la salle des chanteurs de la Wartburg. Wolfram accompagne Tannhäuser dans cette salle. L'attitude d'Elisabeth envers Tannhäuser fait amèrement comprendre à Wolfram qu'il n'y a pas de place pour lui dans le cœur de la jeune femme. Le retour de Tannhäuser doit être célébré par une grande fête, couronnée par le tournoi des chanteurs. Le landgrave en propose l'argument: expliquer en une chanson l'essence de l'amour. Le prix, quelle qu'en soit la valeur, sera remis par Elisabeth. Wolfram, favori du landgrave, chante le premier et décrit l'amour comme une étoile impossible à atteindre et à toucher. Tannhäuser se sent obligé de contrecarrer cette thèse: il place la véritable essence de l'amour dans le seul plaisir. Le conflit entre Tannhäuser et les autres Minnesänger Walter, Reinmar, Heinrich et Biterolf s'aggrave au point de provoquer un scandale public. Tannhäuser va jusqu'à exhorter les chevaliers à se rendre sur le Venusberg. Bien que trahie dans son amour, Elisabeth défend Tannhäuser lorsque les chevaliers réclament sa mort pour outrage. Emu par la prière d'Elisabeth, le landgrave indique à Tannhäuser l'unique possibilité de rédemption: un pèlerinage à Rome.

TROISIEME ACTE

Elisabeth cherche en vain Tannhäuser parmi les pèlerins de retour de Rome. Elle adresse une fervente prière à la Vierge Marie, la suppliant de la faire mourir pour expier les fautes de Tannhäuser. Elisabeth refuse l'aide de Wolfram, qui prend



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

congé de la femme qu'il aime, tout empreint de sombres présages. Ce n'est qu'après le passage des autres pèlerins que Tannhäuser reparaît sur le sol natal, effondré. Il avoue à Wolfram, au comble du désespoir, qu'à lui seul le pape a refusé l'absolution. Comme le bâton de pèlerin n'aurait jamais pu reverdir dans sa main, Tannhäuser n'aurait jamais pu se racheter. C'est pourquoi il se remet en chemin pour le Venusberg. Vénus semble exercer à nouveau son pouvoir sur le pécheur lorsque Wolfram lui évoque le souvenir d'Elisabeth, ce qui rompt l'enchantement opéré par la déesse de l'amour. Mais la mort d'Elisabeth engendre celle de Tannhäuser. Ainsi ne connaîtra-t-il jamais le miracle de la crosse reverdie.

Handlung

ERSTER AUFZUG

Der Minnesänger Heinrich von Ofterdingen, genannt Tannhäuser, hat sich trotz aufkeimender Liebe zu Elisabeth mit dem Kreis um den Landgrafen zerstritten und ist in den Hörselberg, das Reich der Liebesgöttin Venus, geflüchtet. Die Erscheinungen im Venusberg nehmen seine Sinne gefangen, können aber die Vergangenheit nicht auslöschen. Vergeblich sind die Warnungen der Venus, die Welt werde ihn bei seiner Rückkehr in den Kreis der Menschen zurückstoßen: Er sieht sein Heil nicht bei ihr, sondern in Maria. So muß sie ihn ziehen lassen.

Verwandlung Tannhäusers Bekenntnis hat ihn aus dem Venusberg in die Natur zurückversetzt. Ein junger Hirt spielt auf der Schalmei und singt Voll «Frau Holda», die aus dem Berg komme. Pilger auf dem Weg nach Rom ziehen vorbei. Da trifft die Gesellschaft des Landgrafen, unter ihr auch Wolfram von Eschenbach, auf den lange Vermissten. Gegen Tannhäusers ursprüngliche Absicht, den Wartburgkreis zu meiden, gelingt es Wolfram ihn umzustimmen: Der Name der Nichte des Landglafen, Elisabeth, ist das Zauberwort, das seinem Handeln die neue Richtung gibt.

ZWEITER AUFZUG

Die Nachricht von Tannhäusers Rückkehr läßt Elisabeth zum ersten Male wieder die Sängerkreis betreten. Wolfram führt Tannhäuser herein. Aus der Haltung Elisabeth zu Tannhäuser, muß

Wolfram die bittere Erkenntnis mitnehmen, daß für seine eigene Liebe kein Platz ist. Tannhäusers Rückkehr soll mit einem großen Fest gefeiert und einem Sängerkreis gekrönt werden. Der Landgraf stellt das Thema: Der Liebe Wesen ist zu ergründen. Den Preis, so hoch er auch gefordert werde, soll Elisabeth überreichen. Wolfram als erster und vom Landgrafen favorisiert preist die Liebe als unerreichbaren und unberührbaren Stern. Da sieht sich Tannhäuser zur Antithese herausgefordert: Erst im Genuß erkennt er der Liebe wahres Wesen. Die Gegensätze zwischen Tannhäuser und den Minnesängern Walter, Reinmar, Heinrich und Biterolf eskalieren bis zum offenen Skandal. Tannhäuser läßt sich dazu hinreißen, in Gegenwart Elisabeths Venus zu preisen und die Ritter aufzufordern, in den Venusberg zu ziehen. Obwohl in ihrer Liebe verraten, tritt Elisabeth für Tannhäuser ein, als die Ritter mit dem blanken Schwert seinen Tod für die Lästerung fordern. Beeindruckt von Elisabeths Bitte weist der Landgraf Tannhäuser den einzig möglichen Weg zur Sühne: die Pilgerreise nach Rom.

DRITTER AUFZUG

Unter den aus Rom heimwärts ziehenden Pilgern sucht Elisabeth Tannhäuser vergebens. Im inbrünstigen Gebet zur Heiligen Jungfrau fleht sie um ihren Tod als Sühne für Tannhäusers Schuld. Wolframs Hilfe lehnt sie ab. Ahnungsvoll nimmt er endgültig Abschied von seiner großen Liebe. Erst lange nach den Pilgern nähert sich Tannhäuser der heimatlichen Gegend völlig gebrochen. In tiefer



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krügler. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Verzweiflung gesteht er auf Wolframs Drängen, daß der Papst ihm als Einzigem die Absolution verweigert hat. So wie der Stab in seiner Hand nie wieder grünen werde, könne Tannhäuser keine Erlösung zuteil werden. Nun sucht Tannhäuser den Weg in den Venusberg. Schon scheint Venus wieder Macht über den Verstoßenen zu gewinnen, da bannt Wolframs Erinnerung an Elisabeth den Zauber. Doch Elisabeths Tod läßt auch Tannhäuser zusammenbrechen. Das Wunder des ergrünenden Stabes erreicht ihn nicht mehr.

Un debito di Richard Wagner

di Quirino Principe

Si è detto molto di vari compositori (soprattutto, e non a caso, di musicisti attivi dopo l'era dello stile classico e dell'egemonia dei suoi modelli unificanti) in cui sarebbero rintracciabili tre maniere. La prima, in cui l'artista cerca la propria personalità e originalità. La seconda, in cui l'autore è riuscito a conquistarsi un pubblico e, attento sia alle ragioni della propria arte sia ai gusti del pubblico, tende ad appagare quest'ultimo sempre più per consolidare la reciproca intesa. La terza, in cui l'artefice è attratto soltanto dai propri progetti, non pensa più al giudizio del pubblico e compone, potremmo dire, *soltanto* per sé. Correggendo continuamente le semplificazioni e gli schematismi ripetitivi, non respingiamo questa embrionale linea di sequenza, con la riserva che essa si smentisce nei dettagli, continuamente. L'interpretazione "trifasica" è stata avanzata per esempio, con qualche legittimità, per Beethoven o per Liszt o per Verdi. Naturalmente, essa può valere anche per Richard Wagner, e tentiamo di descriverla come segue.

Nel teatro musicale wagneriano (e, con coincidenze e paralleli quasi esatti, anche nei Lieder di Wagner), la prima fase ci mostra il compositore (nato a Lipsia sabato 22 maggio 1813) tra i suoi 13 e i 27 anni d'età. Wagner aspira a costruirsi una poetica e uno stile tali da sfidare, alla maturazione di questo primo periodo, i musicisti francesi, italiani e tedeschi "francesizzanti" o "italianizzanti". È animato da una forte rivalità nei confronti di Hérold, Rossini, Meyerbeer, ma ammira, in particolarissimi aspetti come la vocalità e la melodia del "canto spianato", Spontini, e, a proposito di *Norma*, persino Bellini. *Leubald*, dramma a ruota libera, del

quale si è perduta la parte di musica annotata, e di per sé incompiuto, egli lo scrisse nel 1826-1828, tra i 13 e i 15 anni di età. *Die Hochzeit*, in origine un esercizio scolastico del 1830-1832, rimase un frammento. *Die Feen* (1833-1834), da una fiaba di Carlo Gozzi, *La donna serpente* (superfluo dire che Wagner scrisse sempre di propria mano il testo poetico di ogni sua musica destinata al teatro; non sempre così per i Lieder), non fu mai rappresentata durante la vita dell'autore, e apparve in pubblico soltanto nel 1888. *Das Liebesverbot* (1836), una commedia di mezzo carattere con elementi fortemente drammatici e venature comiche e persino farsesche, fu tratta da *Measure for Measure* di Shakespeare, che a sua volta aveva avuto come modello la storia di Epitia ossia la novella VIII, 5 dagli *Hecatommithi* di Giambattista Giraldo Cinzio. Qui si sconfinava musicalmente nel dominio dell'ammirato Spontini, talora in quello del detestato Rossini. Il tramite del passaggio da Giraldo a Shakespeare fu il dramma *Promos and Cassandra* (1578) di George Whetstone. *Rienzi* (1842), su soggetto tratto da *Rienzi, the Last of the Roman Tribunes* di Edward Bulwer-Lytton, guarda senza reticenze a un modello: il "grand-opéra" francese. Ne è esempio la grandiosa scena del Laterano. Elementi di tradizione operistica italiana non mancano nelle arie "amorose" di Adriano (ruolo "en travesti"). Una premonizione di teatro wagneriano più di pensiero che d'azione è invece nell'aria di Rienzi che apre il V atto, «Allmächt'ger Vater»: un'aria in stile tedesco che potrebbe essere cantata dall'Olandese sulla tolda della nave spettrale, e formalmente "durchkomponiert". E le ambientazioni? *Leubald* e *Die Hochzeit* si svolgono in un mondo indefi-

to, pre-nibelungico, vagamente scandinavo-artico, con aromi di "Sturm und Drang". *Die Feen* è una fiaba già narrata da un italiano, dall'aroma orientale e con luccichìo un po' baltico un po' celtico. *Das Liebesverbot* è una trama teatrale ideata da un italiano, adattata da un letterato inglese e ripresa da un inglese di genio. *Rienzi* è una storia italiana ambientata a Roma, modellata sul romanzo di un inglese. L'ambientazione italiana, la simpatia per un'Italia ghibellina e lo spirito fieramente anticlericale accomunano *Rienzi* a un'opera concepita da Wagner per musica, *Die Sarazenen*, di cui resta soltanto il libretto (1841-1843), scritto tra Parigi e Dresda. A questo punto, considerando anche gli elementi eterogenei della drammaturgia e dell'invenzione musicale, ci domandiamo: nella fase wagneriana approssimativamente definita "prima maniera", che cosa c'è di tedesco?

Poco, certamente. Ne risulta ancor più deciso e sottolineato l'allontanarsi di Wagner, dopo *Rienzi*, dagli orientamenti della sua concezione di drammaturgia musicale. La "seconda maniera" del suo lavoro di poeta, musicista e filosofo della musica fu il percorso tracciato attraverso *Der fliegende Holländer* (1841 in prima versione, poi 1843), *Tannhäuser* (1845) e *Lohengrin* (1849, prima esecuzione 1850). Ciò che avvenne è dichiarato nelle pagine di autobiografia filosofica e poetica che costituiscono uno fra gli scritti più importanti del secolo XIX in Occidente: *Eine Mitteilung an meine Freunde* ("Una comunicazione ai miei amici", 1851). Dopo l'ingombrante *Rienzi*, diventa irrevocabile la decisione di non porre più al centro del teatro per musica la trama, l'intrigo, l'intreccio, la spettacolarità, le convenzioni teatrali da rispettare sia pure con scetticismo. Nella nota conclusiva n. 22 della *Mitteilung*, Wagner dichiara: «Io non scrivo più "Opere". Dal momento che non voglio designare i miei lavori con un nome arbitrario, io li chiamo "Drammi". [...] Con *Tannhäuser* avevo desiderato ardentemente di uscire da una sensualità frivola che mi aveva disgustato e che è il solo tipo di sensualità conosciuto dal mondo contemporaneo». Nel 1843, con *Der fliegende Holländer*, la drammaturgia musicale deve fondarsi sul mito anziché sulla storia o, peggio, sulle storie. Il riferimento sommo è la tragedia ellenica, ateniese, profonda-

mente conosciuta da Wagner grazie ai libri che egli prendeva a prestito dalla Königliche öffentliche Bibliothek di Dresda, ancora oggi riconoscibili dal nome "Herr Wagner" annotato nei vecchi registri, e indicati da Maurizio Gianì, che ha svolto l'ammirevole ricerca, nel suo libro *Un tessuto di motivi* (1999). Risulta che Wagner si portasse a casa i testi dei tragici in traduzione tedesca ma anche, sempre, in lingua originale nelle costosissime edizioni filologiche. Dunque, la sfera mitica invade la scena: non più "caratteri femminili", bensì l'archetipo che del mito è l'essenza. Semplicemente, la donna: «la donna verso cui levava lo sguardo l'Olandese volante dal fondo del suo oceano di miseria; la donna che come una stella nel cielo indicava a Tannhäuser la via che conduceva dall'antro voluttuoso del monte di Venere verso l'alto e che ora riportava Lohengrin dalla vetta solatia verso il basso, verso il caldo seno della terra».

Non rientra nel nostro discorso il sottilissimo passaggio da *Lohengrin* a *Tristan und Isolde*, dalla seconda alla terza maniera caratterizzata, sempre più attraverso *Die Meistersinger*, *Der Ring des Nibelungen* e *Parsifal*, dall'inaudita trasformazione dell'armonia e dall'uso sistematico di quei "Leitfaden" che Paul von Wolzogen preferì chiamare "Leitmotive". Ma, qui soltanto una volta, possiamo considerare anche quell'ultima fase del "Musikdrama" wagneriano per domandarci, nell'insieme, se il teatro musicale di Wagner sia davvero un teatro tedesco. Certo, nella seconda fase della drammaturgia wagneriana, da *Der fliegende Holländer* a *Lohengrin* attraverso *Tannhäuser*, è proprio con l'opera tedesca a lui precedente che Wagner si confronta: con Weber da lui venerato, con Spohr da lui considerato con spirito critico ma non malevolo, con Lortzing e Nicolai da lui fatti segno di giudizi variabili, con Marschner velatamente disprezzato, con lo Schumann di *Genoveva* da lui maltrattato. Negli anni di Dresda, dopo *Rienzi*, ossia dal 1843 al 1849, anno di *Lohengrin*, della rivoluzione, della condanna a morte di Wagner e della sua fuga dalla capitale sassone e dalla Germania, il "Kunstwollen" wagneriano si orientò verso la cultura nazionale con un fine nobile, avverso alle trivialità e alle bassezze affaristiche o esibizionistiche dei teatri d'opera, allora come sempre e



Jobanna Wagner (1828-1894) e Joseph Tichatschek (1807-1886), rispettivamente Elisabetta e Tannhäuser alla prima rappresentazione assoluta di *Tannhäuser* di Richard Wagner a Dresda, nel 1845.

ovunque luoghi in cui coesistono il paradiso terrestre e il manicomio. Il fine era rinnovare, purificare e innalzare dal “deutsche Oper”. Il celebre discorso pronunciato da Wagner per la traslazione della salma di Carl Maria von Weber da Londra a Dresda domenica 15 dicembre 1844 ne fu la dichiarazione d'intenti, anzi, il manifesto. Ma qual è il paesaggio culturale di ciascuna delle “Opern” e dei “Musikdramen” wagneriani? *Die Feen* è una fiaba, il suo spazio-tempo è il paese che non c'è e vi si accede attraverso l'anello di Möbius. *Der Ring* e il frammento *Die Hochzeit* sono miti e leggende germanici, “alt-germanisch”, non tedeschi. *Lobengrin*, *Tristan und Isolde* e *Parsifal* sono materia del ciclo bretone. *Das Liebesverbot* e *Rienzi* sono trame d'opera ambientate l'una a Palermo e l'altra a Roma. *Der fliegende Holländer* ha fonti britanniche, solo in minima parte tedesche, ed è un “ghost tale” ambientato originariamente in Scozia, poi in

Norvegia. In conclusione, le uniche opere “tedesche” di Richard Wagner, tedesche come mondo culturale rappresentato e come caratteristiche drammaturgiche e musicali, sono *Die Meistersinger von Nürnberg* e la “große romantische Oper” di cui parliamo, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, catalogata, nel *Wagner Werke Verzeichnis* (1986) di John Deathridge, Martin Geck ed Egon Voss, come WWV 70.

Il titolo completo di quest'opera wagneriana indica la fonte storica del libretto, ma soltanto in parte. Come ogni altro tedesco (osserva Ernest Newman nel capitolo su *Tannhäuser in Wagner Nights*, 1949), Richard Wagner conosceva certamente i *Serapionsbrüder* di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sulfurea silloge di racconti e forziere inesauribile per i musicisti d'opera romantici in cerca di soggetti. In uno di quei racconti, *Der Sängerkrieg* (“La tenzone dei cantori”), appare il personaggio

di Heinrich von Ofterdingen, un borghese di Eissenach, elegante e affascinante come un cavaliere. Nel secolo XIII era nata una tradizione narrativa, diffusa in ballate spesso anonime e in brevi poemi, e rinfrescata in Germania nel secolo XVI. In uno di quei poemi trecenteschi, di cui Hoffmann ebbe notizia grazie a un testo storiografico di Johann Christoph Wagenseil (1633-1705), prende forma un episodio tra storico e leggendario. Il langravio Hermann I di Turingia, al potere tra il 1190 e il 1217, avrebbe indetto una gara di talento poetico fra i cavalieri della sua corte arroccata nella Wartburg, che dei langravii turingi fu castello e fortezza per cinque secoli. Quasi tutti i nomi dei prescelti per la tenzone sono di personaggi storici, alcuni molto illustri, come Walther von der Vogelweide (il sommo lirico in lingua "mittelhochdeutsch"), Wolfram von Eschenbach (autore del poema *Parzival*, fonte di primo rango per il *Parsifal* wagneriano) e altri meno famosi ma bene quotati: Reinhart von Zweckstein, Heinrich der Schreiber, Johannes Biterolf, tutti di stirpe cavalleresca, e il borghese Heinrich von Ofterdingen, il quale è irrequieto e aspro. Egli è frustrato e umiliato, a causa sia del suo rango inferiore che gli viene fatto pesare, sia della sua colpevole passione amorosa per la bella contessa Matilda, vedova del conte Kuno von Falkenstein. Nella tradizione appare anche un sinistro negromante ungherese, Klingsor, che inizia Ofterdingen a riti satanici e peccaminosi.

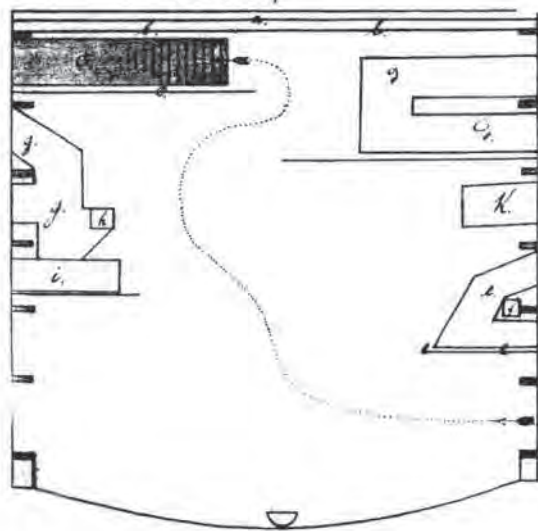
Wagner, nel suo libretto, introdusse mutamenti radicali. Alla tenzone partecipano sempre in sei, ma il nome di Zweckstein è sostituito da Reinmar von Zweter, Klingsor scompare ed è "tenuto di riserva" da Wagner come tenebroso artefice d'inganni diabolici in *Parsifal*. Infine, Ofterdingen, che gli amanti della poesia ritrovano all'alba del secolo XIX come protagonista ed eponimo di un romanzo di Novalis, è sostituito da Wagner con la figura di Tannhäuser. Rimossa la figura di Matilda, l'Eros del "Minnesänger" Tannhäuser si sdoppia. Come? È d'obbligo indicare due altre tradizioni. La prima è la leggenda di santa Elisabeth regina d'Ungheria, celeste figura femminile, protagonista del seducente oratorio di Liszt *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (1857-1862),

che coincide, se non per l'identità storica e le vicende umane, almeno per l'indole angelica con la Elisabeth wagneriana, nipote del langravio Hermann e innamorata castamente di Tannhäuser. La seconda tradizione serpeggiante in Germania è quella del monte Großer Hörselberg (482,2 metri sul livello del mare), sul quale, dopo la vittoria del cristianesimo nel IV secolo, si sarebbe rifugiata la dea Venere divenuta il demone della lussuria, insieme con altri spiriti del vizio e fantasmi del peccato. Una leggenda nella leggenda: il poeta e cavaliere Tannhäuser avrebbe trovato la via segreta per salire al Hörselberg, divenuto, per la fantasia popolare, il Venusberg. Per inciso, osserviamo che l'espressione è equivoca. Wagner avrebbe voluto intitolare l'opera proprio *Venusberg*, ma, scrive egli stesso in *Mein Leben*, «il mio editore C.F. Meser m'indusse a cambiare il titolo *Venusberg* (monte di Venere) in quello di Tannhäuser, citandomi un osceno gioco di parole che su quel titolo era stato messo in giro – così egli sosteneva – da studenti e professori della clinica medica».

Il doppio Eros di Tannhäuser, così come Wagner ridisegnò il sistema e i sintagmi del coacervo di narrazioni per farne una propria azione scenica, è quindi *Minne* e *Wonne*, amore nobile e severo per Elisabeth, insaziabile *libido* tra le braccia di Venere. Un'aspra schizofrenia. Ma com'era, e soprattutto *chi* era questo "Minnesänger"? In origine, il suo nome lo indica come il Tannhäuser, ossia l'uomo di Tannhausen (con la seconda "a" senza "Umlaut", secondo la solita regola del nome di luogo e del toponimo di persona, *Rom-Römer*, *Mailand-Mailänder*, *Graz-Gräzer*). Dunque, Tannhäuser non era un nome proprio, ma un "Ortsname" in forma di aggettivo sostantivato. Tannhausen (Tanhusen nei documenti più antichi) è un piccolo borgo, allora un villaggio, sul confine tra la Baviera e il Baden-Württemberg. Il poeta doveva chiamarsi Sigiboto, o, in forma apocoristica, Siboto, del tipo *Durante-Dante*. Dimenticando questi nomi, la tradizione ha trasformato Tannhäuser in cognome, ha aggiunto il prenome "Heinrich" (così anche Wagner, forse prendendolo da Heinrich von Ofterdingen, cui Tannhäuser si sostituisce nella tenzone alla Wartburg), e ha eliminato gradualmente l'articolo determinativo.



Grundriss



Disegni di Ferdinand Heine (copia di H. Plock) per la messinscena della prima assoluta di *Tannhäuser* a Dresda, 1845. Questo schizzo rappresenta la valle della Wartburg nell'atto I, scena 3. I disegni di Heine seguono fedelmente le indicazioni della partitura di Wagner.

Probabilmente, (il) *Tannhäuser* nacque verso il 1205, e se così fosse, alla morte del langravio Hermann I (1217) avrebbe avuto dodici anni, con palese anacronismo. Fu al servizio di Federico II il Bellicoso duca d'Austria e poi di Ottone II di

Baviera. Morì povero e reietto tra il 1266 e il 1270. Fra i poeti "mittelhochdeutsch" volle apparire una pecora nera. Le sue poesie d'amore (tutto il suo lascito, manoscritto nel famoso Codice Manesse ora a Heidelberg, è pubblicato in edizione critica da Maria Grazia Cammarota, ed. Sestante, Bergamo 2006) sono sfrontate e sessualmente esplicite. In una di esse esprime in sintesi la propria filosofia dell'Eros: «mi piacciono le belle forme e un accomodante e ben disposto amore» («vil schoeniū forme und herzelibiu minne»).

Molte e varie sono le tradizioni su aspetti particolari, apparentemente marginali, in realtà decisivi nel "Musikdrama": per esempio, il tema del pastorale di papa Urbano IV, che fiorisce nel momento in cui al peccatore di lussuria sono rimessi i peccati. Consiglio di leggere il vecchio e bellissimo libro di Arturo Graf, *Natura, condizioni e meraviglie del paradiso terrestre* (1892-93). Non marginale, palesemente dominante sin dall'inizio dell'opera, è un nodo archetipico che popola da sempre la letteratura e il teatro: il tabù dell'accoppiamento sessuale tra un essere umano e naturale, in carne ed ossa e sangue, e un elfo, una fata, un mostro, un nemico di famiglia, un nemico in guerra, uno spettro, un alieno, un essere soprannaturale e divino. Chi voglia osservare da vicino questo e tutti gli altri temi che ho toccato, legga, se ne ha piacere, il mio libro: *Tannhäuser, l'umano atterrito dal soprannaturale*, Jaca Book, Milano 2014.

Wagner lavorò al libretto a Teplitz-Schönau in Boemia (Teplice), poi ad Aussig (Ústí nad Labem) e infine a Dresda tra il giugno 1842 e l'aprile 1843, e compose la musica a Dresda tra luglio-agosto e ottobre 1843. La prima assoluta di *Tannhäuser*, ebbe luogo al Königliches Hoftheater di Dresda domenica 19 ottobre 1845, diretta dall'autore. Interpreti principali: Joseph Aloys Tichatschek (*Tannhäuser*), Wilhelmine Schröder-Devrient (*Venus*), Johanna Wagner, nipote "legale" di Richard (*Elisabeth*), Anton Mitterwurzer (*Wolfram von Eschenbach*, l'innamorato infelice di *Elisabeth*). Fu questa la "versione di Dresda" ("Desdner Fassung").

Seguirono varie revisioni del testo e della musica. Nel 1861, Wagner presentò una seconda versione, in cui poneva a frutto le meditazioni di quegli anni di fuga, di esilio, di contumacia e di

peregrinazioni e le sue esperienze d'arte e di pensiero: la scoperta di Schopenhauer (ottobre 1854), la composizione di *Tristan und Isolde* (1857-1859), il "Tristan-Akkord", le amicizie con Liszt e con Berlioz, il legame con Mathilde Wesendonck, il fascino dell'India stimolato anche da suo cognato Hermann Brockhaus... Così egli intendeva riconquistare Parigi, la città dove aveva sofferto umiliazioni e stenti nel 1839-1841, proponendo il dramma dell'*agape* vittoriosa sulla *libido*, ma immerso nell'esperienza armonica tristaniana: un *Tannhäuser* "tristanizzato", che tra la *libido* e l'*agapé* del dramma datato 1845, tra Venus ed Elisabeth, collocava l'*Eros*, ossia Isolde, lo spirito che domina interamente la triste fiaba celtica di mare, di notte e di morte.

Il libretto fu tradotto in francese con la collaborazione di Charles-Louis-Étienne Nutter (anagramma di Truinet), e diede dell'atto I una versione più fortemente drammatica. Furono trasformate le scene prima e seconda, l'atmosfera magica e sensuale. Minori modifiche furono apportate al "Sängerkrieg" dell'atto II e al Finale nell'atto III. I mutamenti nella musica furono vistosi. Oltre all'accentuazione dei contrasti (in ritmo e armonia) tra Venus e Tannhäuser, nel grido delle Sirene, «Naht euch dem Strande», il ritmo ternario in luogo dell'originale 4/4 ha un fascino sensuale in più, e si avvicina al canto delle fanciulle-fiori in *Parsifal*. Al culmine del baccanale si ode, nella versione parigina, un rivolta del "Tristan-Akkord". Nuova musica fu concessa a Venus, che con questa nuova versione riappare brevemente alla fine del III atto, tentando di riaccendere in Tannhäuser la *libido*. La sorpresa è sinistra: la didascalia vuole che un'improvvisa luce rosea avvolga la dea al suo apparire, mentre la linea di canto, in Si maggiore ma con soli quattro diesis in chiave, è gelida e minacciosa. Il lavoro di rielaborazione fu svolto a Parigi tra l'agosto-settembre 1860 e il marzo 1861. Fu questa la "versione di Parigi" ("Pariser Fassung").

Il nuovo *Tannhäuser* andò in scena all'Opéra di Parigi mercoledì 13 marzo 1861. L'esito fu disastroso. Wagner non diresse. All'Opéra, oltre all'infame obbligo del balletto, vigeva l'idiota divieto di dirigere le proprie opere imposto agli autori. Direttore fu dunque lo sciagurato incompetente e losco

VOCI

HERMANN, LANGRAVIO DI TURINGIA *basso*TANNHÄUSER *tenore*WOLFRAM VON ESCHENBACH *baritono*WALTER VON DER VOGELWEIDE *tenore*BITEROLF *basso*HEINRICH DER SCHREIBER *tenore*REINMAR VON ZWETER *basso*ELISABETTA, NIPOTE DEL LANGRAVIO *soprano*VENERE *soprano*UN GIOVANE PASTORE *soprano*QUATTRO NOBILGIOVANI *soprano/contralto*

Cavalieri, conti e nobili turingi, nobili, dame,
vecchi e giovani pellegrini, le tre Grazie,
giovinecchi, sirene, naiadi, ninfe, amornì,
baccanti, satiri e fauni.

plagiatore e falsario Pierre-Louis-Philippe Dietsch (1808-1865), colui che nel 1842 aveva messo in musica un delinquenziale libretto di Paul Foucher e Bénédic-Henri Révoil, *Le vaisseau fantôme*. Uno sfacelo, a teatro. Ma quel libretto era una manipolazione del testo drammatico originale di *Der fliegende Holländer*, venduto da Richard Wagner, per fame e per qualche obolo, a Léon Pillet, sovrintendente dell'Opéra nel 1842, e che Pillet aveva "passato" ai due figuri, Révoil e Foucher. Crebbe la folta fazione anti-wagneriana, ma aumentò anche l'esigua schiera dei simpatizzanti wagneriani, alla cui testa era Charles Baudelaire, e della quale faceva parte la giovane Judith Gautier, figlia del grande Théophile, che ci ha lasciato in merito gustose memorie.

Wagner ritornò subito sulla linea del fronte. Durante un soggiorno a Vienna, nell'agosto e settembre 1861, ritradusse in tedesco il testo parigino. La nuova redazione testuale fu conclusa a Monaco di Baviera nel giugno 1865, proprio nei giorni in

cui il mondo riceveva nel grande teatro monacense la rivelazione di *Tristan und Isolde*. Poche modifiche subì la musica. Fu questa la “versione di Vienna” (“Wiener Fassung”). La prima esecuzione di quella nuova “endgültige Fassung” (davvero “definitiva”?) ebbe luogo nel Königliches Hof- und Nationaltheater di Monaco giovedì 1 agosto 1867. Il direttore d’orchestra era lo stesso che in quel teatro aveva diretto la “première” tristaniana due anni prima: Hans von Bülow. Ammirevole fermezza, malgrado la situazione imbarazzante che coinvolgeva da tempo lui, Bülow, Cosima Liszt ancora formalmente sua moglie, e Wagner. Un’ulteriore revisione dell’ouverture fu portata a termine in vista della rappresentazione a Vienna (Hofoper, lunedì 22 novembre 1875). Questa notizia ci offre il destro di rammentare che con *Tannhäuser* finiscono, nel lavoro di Wagner compositore, alcune caratteristiche d’ispirazione e d’invenzione musicale: i grandi temi dai contorni netti, come quelli che accompagnano i cavalieri e le dame alla gara nella Wartburg (atto II), o come il canto di lode che Tannhäuser indirizza a Venus (atto I), nel quale coesistono, con energia e tensione, linea ascendente e “volante” e ritmo pesante e quasi militare. Continueranno, invece, i corali lenti, com’è al principio dell’ouverture, il coro di pellegrini. Ne ascolteremo il battito cardiaco, su una linea semplificata e discendente in profondità, nei *Meistersinger* e in *Parsifal*. E ancora qualcosa che finisce: con *Tannhäuser*, Wagner si congeda dalla forma dell’ouverture, che non adotterà mai più per i suoi lavori successivi.

Nei diari di Cosima, un’annotazione segnala che, una settimana prima di morire, Richard Wagner aveva detto alla moglie di sentirsi in debito con il suo pubblico, e che quel debito era l’incompletezza e l’insanabile provvisorietà di *Tannhäuser*. Noi, almeno, diamo al pubblico una notizia compiuta e sicura: l’esecuzione che ascoltate e vedete oggi, adotta la versione di Parigi per l’atto I, e la versione di Dresda per gli altri due atti.

ORCHESTRA

3 FLAUTI (III ANCHE OTTAVINO)

2 OBOI

2 CLARINETTI

CLARINETTO BASSO

2 FAGOTTI

4 CORNI

3 TROMBE

3 TROMBONI

BASSO TUBA

TAMPANI

GRANCASSA E PIATTI

TRIANGOLO

TAMBURELLO

NACCHERE

ARPA

ARCHI



Foto di scena di Tannhäuser di Richard Wagner, Vlaamse Opera Antwerpen, ottobre 2015. Regia di Calixto Bieito, scene di Rebecca Ringst, costumi di Ingo Krüglger. Allestimento coprodotto da Vlaamse Opera Antwerpen, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Konzert Theater Bern. Foto Vlaamse Opera © Annemie Augustijns.

Calixto Bieito: «*Tannhäuser*, un'opera che parla del desiderio»

a cura di Leonardo Mello

Calixto Bieito, nel 2012 protagonista con Carmen della stagione della Fenice, torna ora a Venezia con *Tannhäuser*. Gli chiediamo qual è, secondo lui, il senso più profondo di quest'opera wagneriana, e quale direzione ha scelto per la sua regia.

Tannhäuser mi ha accompagnato per tutta la mia vita, è stata la prima opera che ho ascoltato. Questo però non vuol certo dire che abbia scoperto la sua vera essenza... In ogni caso penso sia incentrata sul desiderio e sulla continua repressione che esso subisce. Sul conflitto che nasce dal controllare i nostri istinti e adattarsi alla società, un tema che in fondo è presente in tutta l'opera di Wagner.

Ritiene che vi siano elementi religiosi nella contrapposizione tra amore 'sensuale' e 'spirituale', come a volte è stato detto?

Ho affrontato questo spettacolo dopo *Parsifal*, dove ho sentito molto forte la ricerca della religiosità e l'inquietudine del dubbio relativo all'esistenza di Dio. In *Tannhäuser* invece i temi principali, come ho detto, penso siano – più che la religione – l'istinto e il desiderio, anche se l'elemento religioso è sempre presente nella musica di Wagner, qualsiasi cosa lui scriva.

Nel lavoro registico ha voluto evidenziare tratti tipici del nostro tempo?

Pur in un contesto che visivamente richiama la contemporaneità, c'è un certo 'classicismo' di fondo, perché ho cercato di sottolineare alcuni temi

che investono da sempre l'umanità, come il citato desiderio, la morte, l'inconscio, la voce, il corpo, la musica... È dunque uno spettacolo che, anche se apparentemente può sembrare molto contemporaneo, è davvero affollato di idee 'classiche', intendendo con questo termine questioni che appartengono intrinsecamente al genere umano.

Più in generale, entrando per un istante nel dibattito che oppone i fautori della contemporaneità a chi difende un approccio 'filologico' al teatro musicale, penso sia un errore il credere che leggere l'opera in termini attuali possa danneggiarne l'importanza. Tutto è interpretazione, dalla direzione d'orchestra ai cantanti allo scenografo al regista... Quando si pensa a una versione 'classica' generalmente ci si riferisce ai costumi, che dovrebbero essere quelli dell'epoca in cui la storia è ambientata e non quelli di quando essa viene rappresentata. Ma questo spesso non è avvenuto nemmeno in passato: *Tannhäuser*, per fare un esempio, è una vicenda complessa, composta nel XIX secolo riprendendo e modificando una leggenda medievale. Quello dell'esigenza 'filologica' mi sembra un pregiudizio creato nell'Ottocento, quando la borghesia si è impadronita dell'opera. Ma proprio l'Italia ha dimostrato invece che può essere un'arte popolare. Basta pensare a Verdi, che forse più di chiunque altro ci ha mostrato quanto l'opera possa rappresentare un grandioso elemento di attualità, un'arte totalmente contemporanea. A me peraltro piacciono gli allestimenti ambientati in periodi diversi dal nostro, non sono pregiudizialmente contrario, anzi ne ho pure diretti alcuni. Quello che è fondamentale è l'autenticità, cioè – in sostanza – se si ha qualcosa da dire, se dietro questa musica esiste qualcosa. È un pec-



Calixto Bieito. Foto © Monika Rittersbaus.

cato che parte del pubblico si senta esclusa da un certo tipo di interpretazione, perché normalmente l'arte ci deve portare in luoghi dove non sapevamo di poter andare, mostrarci cose che non sapevamo quanto ci sarebbero poi piaciute. Questo è ciò che hanno realizzato i grandi compositori: Verdi riflette il proprio tempo come nessun altro è riuscito a fare.

Dal punto di vista scenografico, come si presenta il suo Tannhäuser?

La scena è composta di forme molto semplici, proprie della natura, la quale si impossessa dell'architettura mentale. Dietro tutta l'operazione c'è un po' l'idea di mettere la musica in rapporto con l'inconscio, quasi jungghianamente. Ma senza creare nessuna paura negli spettatori...

Tornando alla caratterizzazione dei personaggi, a

suo parere qual è, oltre al protagonista, il più importante dal punto di vista drammaturgico?

Le due donne, senza alcun dubbio. La descrizione che ci viene offerta di ognuna di loro è perfetta. Una è vittima di una società chiusa, dominata dagli uomini, molto arcaica e primitiva. Una società che frustra e impedisce le emozioni. L'altra è una figura dei boschi, l'ho sempre immaginata proprio come un'abitatrice dei boschi della mia infanzia. Nel nostro allestimento non abbiamo voluto parteggiare per nessuna delle due, né decidere quale fosse la buona e quale la cattiva. Abbiamo cercato invece di mettere a confronto due donne molto concrete, che non sono il simbolo di nulla. Anche se Venere porta nel nome un evidente richiamo mitologico, l'abbiamo intesa appunto come una figura concreta, libera ma allo stesso tempo schiava della natura. Insieme a Tannhäuser stanno al centro di tutto.

Calixto Bieito: “*Tannhäuser*, an opera about desire”

edited by Leonardo Mello

Calixto Bieito, who was protagonist with *Carmen* in 2012 in the *Fenice* season, is now returning to Venice with *Tannhäuser*. We have asked him what he believes is the deepest meaning of Wagner's opera, and how he decided to direct it.

Tannhäuser has accompanied me my whole life – it was the first opera I ever listened to. Although this does not mean I have discovered its real essence... In any case, I believe it revolves around desire and the continuous repression the latter is subject to, and around the conflict that arises from controlling our instincts and adapting to society, a theme that is actually present in all of Wagner's works.

Do you believe there are religious elements in the contrast between 'sensual' and 'spiritual' love, as some people have claimed?

I worked on this opera after *Parsifal*, which contained a significant element of religiosity and the inquietude of doubt regarding the existence of God. In *Tannhäuser*, on the other hand, as I said earlier, I think the main themes are instinct and desire, rather than religion, even if the religious element is always present in Wagner's work, no matter what he writes.

Have you emphasised any typical present-day characteristics in your direction?

Although it is in a context that evokes the modern day visually, there is a certain 'classicism' in

the background because I tried to emphasise some of the themes that have always affected humanity, such as the aforementioned desire, death, the unconscious, voice, body and music ... It is therefore a production that whilst appearing to be highly contemporary, is actually full of 'classic' ideas, meaning all the issues that are an intrinsic part of human nature.

More generally speaking, as regards the debate between the supporters of contemporaneity and those who defend a 'philological' approach to opera, I think it is wrong to believe that an interpretation of an opera in modern day terms can damage its importance. It is all a question of interpretation, going from conducting the orchestra, the singers, stage design and direction... When one thinks of a 'classic' version, one usually thinks of the costumes, which should belong to the period in which the story is set, and not those of the modern-day performance. But this was not the case in the past either: *Tannhäuser*, for example, is a complex story that was composed in the eighteenth century but based on a medieval legend that was then modified. I think that the 'philological' need is a prejudice that was created in the nineteenth century when the bourgeois took over opera. However, it was Italy that showed it can be a popular art. Just think of Verdi, who probably showed us better than anyone else that opera can represent an impressive element of contemporaneity, a totally contemporary art. Furthermore, I like productions that are set in different periods to ours, I am not prejudiced against them and I have even directed a few. What is fundamental is authenticity, in other words, basically whether you have something to say, whether



John Collier (1850-1934), *Tannhäuser nel Venusberg*, 1901.

anything exists behind the music. It is a shame that a part of the public feels excluded from a certain kind of interpretation, because art should usually take us to places that we do not know we can go to, showing us things that we did not know we would like. This is what the great composers have done: Verdi reflects on his own period in a manner that nobody else was able to.

From a scenographic point of view, what is your Tannhäuser like?

The set is made up of very simple forms, characteristic of nature, appropriating the mental architecture. Behind the entire operation is the idea of relating the music to the unconscious, a little like Jung. But without frightening the audience...

Going back to the characterisation of the figures,

the protagonist aside, who do you think is the most important from a dramatic point of view?

The two women, without a doubt. The description we are given of them both is perfect. One is the victim of a closed society, dominated by men, very archaic and primitive. A society that scourges and blocks emotions. The other is a figure in the woods; as a child I always imagined her as someone living in the woods. In our production we decided not to side with either of them, neither to say who is good and who is bad. What we tried to do was to contrast two very concrete women, who are not the symbol of anything. Even though Venus bears the name of an obvious mythological reference, we interpreted her as a concrete figure, one who is free whilst also a slave of nature. Together with Tannhäuser they are at the centre of everything.

Omer Meir Wellber: «Una partitura di grande respiro, anche emozionale»

a cura di Ilaria Pellanda

Regolarmente direttore ospite della Fenice dal 2009, Omer Meir Wellber racconta il suo approccio al *Tannhäuser*.

Quando ci si confronta con Wagner ci siimenta con opere meno popolari rispetto a quelle che solitamente si eseguono, soprattutto nei teatri italiani. Nel caso specifico del *Tannhäuser* si tratta di una partitura di respiro musicale molto ampio, come lo sono anche i processi emozionali che la caratterizzano. In Wagner non sono presenti le strutture classiche di introduzione, aria, cabaletta, ecc., di conseguenza si deve mantenere uno sguardo d'insieme molto esteso. Nelle partiture wagneriane ogni battuta è ricca di fascino, ma se ci si soffermasse sui dettagli non si riuscirebbe ad arrivare all'ultima pagina dell'opera. È dunque necessario trovare il giusto equilibrio tra ogni piccolo dettaglio e uno sguardo complessivo. Ogni battuta e ogni nota hanno un collegamento diretto con le parole intonate dagli interpreti: non ci sono elementi che predominano e ciascuno strumento ha la medesima importanza delle singole voci. Wagner scriveva sia il testo che la musica, elementi quindi strettamente collegati e connessi tra loro.

Quali sono i colori che definiscono quest'opera?

Non vi sono tanto dei colori che definiscono *Tannhäuser*, quanto piuttosto colori che da quest'opera in poi caratterizzano il mondo creativo di Wagner. Prima di questa partitura il compositore tedesco si muoveva tra altre sonorità; ma a partire da qui è possibile sentire e riconoscere il Wagner di *Tristano*, del *Ring*, ecc. I colori che da un punto

di vista storico sono senz'altro importanti in *Tannhäuser* in quanto novità nel mondo wagneriano, sono anche quelli che vi rimarranno poi sempre radicati. Ad esempio il solo del corno inglese, diventato successivamente noto in *Tristano* o in *Parsifal*, inizia proprio in *Tannhäuser*; l'uso della profondità del suono degli archi, l'utilizzo dell'oboe, dei corni, nascono tutti con quest'opera che vede già ben definite alcune particolarità del mondo armonico del compositore. Si ravvisa già l'«accordo Tristano», anche se non ancora definito come tale, e poi ancora la ricerca dell'armonia indefinita... Forse la parola più appropriata non è dunque «colore» ma «armonia».

Come si stanno svolgendo le prove?

Mi confronto con *Tannhäuser* per la prima volta e lo sto facendo con uno sguardo molto critico. Non abbiamo a che fare con un'opera di repertorio, che viene eseguita spesso. Inoltre è in lingua tedesca e ci sono dunque alcuni ostacoli da superare. Ma le prove stanno andando bene. Dal punto di vista della concezione del suono, quella della Fenice è la più tedesca fra le orchestre italiane e questo è stato un ottimo punto di partenza. Wagner inoltre è un compositore che la compagine del Teatro veneziano ha già affrontato più volte. Per quanto concerne gli interpreti, poi, molti di loro hanno già eseguito quest'opera e si tratta inoltre di cantanti tedeschi.

Il suo lavoro spazia da Mozart fino a tutto l'Ottocento e il primo Novecento: c'è un repertorio che ama maggiormente dirigere?



Omer Meir Wellber. Foto © Tato Baeza.

Negli ultimi anni, lavorando stabilmente a Dresda, Mozart e Strauss sono diventati il mio mondo. Per quel che riguarda Wagner, non sono un suo grande ammiratore e non condivido il pensiero religioso e tutta la spiritualità che vi si muovono attorno: esiste una vera e propria setta dietro Wagner, soprattutto in Germania ma anche in America, e vi è tutto un mondo nazionalistico che non condivido. Come dicevo poco fa, affronto questa produzione con sguardo critico e curioso, un approccio che mi consente di mettere in luce aspetti inediti e interessanti di quest'opera. Quando ero assistente di Barenboim abbiamo eseguito molto Wagner ma mai *Tannhäuser*, di cui non avevo mai ascoltato registrazioni. Questa mia 'estraneità' mi ha permesso di non realizzare qualcosa di già sentito, evitando il rischio di cadere in quelle trappole in cui molti cascano perché hanno timore di proporre esecuzioni diverse da quelle tradizionali.

Ha citato Barenboim, con il quale ha collaborato dopo essersi diplomato: che ruolo gioca nella formazione di un giovane direttore d'orchestra la vicinanza ai grandi maestri?

È stata senz'altro una fortuna aver avuto al mio fianco maestri d'eccezione. Ma si è trattato anche di una mia scelta: quella di non essermi gettato, giovanissimo, a capofitto nella carriera di direttore ma di aver avuto il desiderio di apprendere dai più grandi. E questo è ciò che consiglieri a chi oggi si appresta a intraprendere la mia stessa carriera. I ritmi velocissimi del mondo d'oggi e le nuove tecnologie fanno sembrare tutto alla portata di tutti e si vorrebbe cominciare una carriera già da giovanissimi, prima di aver studiato veramente a fondo. I giovani devono invece essere in grado di rallentare i tempi per crearsi solide fondamenta. La mia fortuna sono stati proprio i grandi maestri.

Omer Meir Wellber: “A score of great breadth, also emotionally”

edited by Ilaria Pellanda

A frequent guest conductor at La Fenice since 2009, Omer Meir Wellber talks about his approach to *Tannhäuser*.

When you work with Wagner, you are taking on operas that are less popular than the ones that are usually performed, in Italian opera houses in particular. In the specific case of *Tannhäuser*, the score is of great breadth, as are the emotional processes involved. In Wagner's works there are no classical structures such as introduction, aria, cabaletta, etc. and as a result you have to maintain an extensive overview of the whole. In Wagner's scores each beat is full of fascination, but if you stopped and dwelled on the details, you would never reach the last page of the opera. You therefore have to find the right balance between each tiny detail and a general overview. Each beat and each note is directly linked to the singers' words: none of the elements predominates and each instrument is as important as the individual voices. Wagner wrote both the text and the music so the elements are therefore very closely linked with one another.

Which colours would you say define this opera?

I wouldn't say there are colours that define *Tannhäuser* but rather colours that, from this opera on, characterise Wagner's creative world. Prior to this score the German composer moved amidst different kinds of sounds; but it is in this opera that we can hear and recognise the Wagner of *Tristano*, the *Ring*, etc. From a historical point of view, the colours that are without a doubt important in *Tannhäuser* in as much as they are a

novelty in Wagner's world, are also the ones that will remain the most deeply rooted. For example, the solo of the English horn, which later became famous in *Tristano* or *Parsifal*, actually began in *Tannhäuser*; the use of the depth of the sound of the strings, the use of the oboe, and the horns all had their origins in this opera and it is here that some of the composer's characteristics regarding harmony can already be seen clearly. We can already identify the "Tristan chord", even if it is not yet defined as such, and then there is also the search for indefinite harmony ... Perhaps the most appropriate word is therefore 'harmony', not 'colour'.

How are the rehearsals going?

This is the first time I am working with *Tannhäuser* and I am doing so with an extremely critical eye. It is a repertory opera that is performed often. Furthermore, it is in German and so there are certain obstacles that have to be overcome. But the rehearsals are going well. From the point of view of the conception of the sound, the Fenice is the most German of all the Italian orchestras and that is a great starting point. In addition, Wagner has been performed at the Fenice more than once. As far as the interpreters are concerned, most of them have already performed this opera and in addition, they are German singers.

Your work ranges from Mozart through the entire nineteenth and beginning of the twentieth century: do you have a favourite repertoire that you like to conduct?



Omer Meir Wellber dirige l'Orchestra del Teatro La Fenice in occasione del concerto per i 500 anni del Ghetto di Venezia, Teatro La Fenice, 29 marzo 2016. Foto © Michele Crosera.

In the last few years, since I have been based in Dresden, Mozart and Strauss have become my world. As far as Wagner is concerned, I am not a great admirer of his and I do not share his religious views and all the spirituality around them: there is a real sect behind Wagner, above all in Germany but also in America, and it is surrounded by a nationalistic world that I do not share. As I said earlier, my approach to this production is critical and curious, allowing me to highlight innovative and interesting aspects of this opera. When I was assistant to Barenboim, we performed a lot of Wagner but never *Tannhäuser* and I had never listened to any recordings of it. This 'extraneousness' allowed me to create something that had not already been heard, thus avoiding the risk of falling into the traps that many fall into because they are afraid they will create performances that are different to the traditional ones.

You mentioned Barenboim, who you worked with once you had completed your studies: what role does being close to great masters play in the education of a young orchestra conductor?

There is no doubt that I was lucky to have such an outstanding conductor at my side. But it was also my choice: I didn't throw myself headlong into a conducting career but wanted to learn from the best. That is what I would recommend to anyone today wanting to undertake the same career. The swift pace of life today and the new technologies make everything seem possible for everyone and people want to start a career when they are still very young, before having studied extensively. But young people need to be able to slow down so they can create a sound grounding. I was lucky to have the great maestros.

Leggendo il libretto

Sil *Tannhäuser* di Wagner presenta elementi di interesse sin dal titolo, che per esteso è *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (**Tannhäuser e la gara dei cantori della Wartburg**) come riportato nel frontespizio del libretto predisposto per il debutto a Dresda nel 1845). Oltre alla figura del celebre trovatore, Tannhäuser appunto, viene infatti evocata un'altra impresa leggendaria, la sfida poetica tra cantori che si narra abbia avuto luogo nei primi anni del XIII secolo – su impulso del langravio di Turingia – presso la **rocca della Wartburg**. Come è noto, Wagner mescola, nella sua composizione, il mito del poeta amante di Venere e quello della famosa gara canora, ricavando entrambi da fonti diverse poi fuse e rimodellate in un'unica creazione personale. L'unico dato storico su cui poggiano queste vicende è rappresentato proprio dal castello di Wartburg: fatta edificare nel 1073 dal langravio Ludwig der Springer (Reinhardsbrunn, 1042-1123), questa splendida costruzione, uno dei migliori esempi di romanico tedesco, si trova nei pressi della cittadina di Eisenach. Dichiarato nel 1999 Patrimonio dell'Umanità dall'Unesco, il castello ricopre una notevole importanza tre secoli dopo i fatti narrati nel *Tannhäuser*. Dopo essere stata dimora di Santa Elisabetta d'Ungheria (1207-1231), la rocca infatti ha avuto tra i suoi ospiti più illustri nientemeno che **Martin Lutero**. Il principe Federico III di Sassonia, detto il Saggio (Torgau, 1463 – Lochau, 1525), pur non condividendo le tesi dottrinali della riforma protestante, ritiene tuttavia che il monaco sassone sia vittima dei pregiudizi della Santa Sede: per questo, dopo aver ottenuto un salvacondotto imperiale per Lutero, che

impedisce il suo immediato arresto a Worms a seguito dell'editto emanato contro di lui, lo accoglie (anche a causa delle pressioni del fratello, il Duca Giovanni, fervente luterano), a Wartburg, dove il teologo soggiorna per dieci mesi. In quel periodo prende vita la sua opera più cruciale e contestata, cioè la traduzione del Nuovo Testamento in lingua tedesca.

Nelle righe precedenti è comparsa due volte la parola **langravio**: questo termine ricorre anche nell'elenco dei personaggi del *Tannhäuser* (e nell'intera opera) e indica Hermann, cioè **Ermano I di Turingia** (Gotha, 1155-1217). Il langravio è un titolo nobiliare utilizzato all'interno del vasto territorio del Sacro Romano Impero, ed è assimilabile a quello più diffuso di conte. Come quest'ultimo, il langravio gode dei diritti feudali facendo direttamente riferimento all'imperatore, senza il bisogno di accedere a figure intermedie come quella del duca o del vescovo. La carica è attestata con questa denominazione per la prima volta nel 1086, a indicare il langravio della Bassa Lorena. Considerando la vastità dei confini imperiali, queste figure nobiliari assumevano a tutti gli effetti poteri 'monarchici' quasi assoluti. Curiosamente, nonostante le modificazioni della politica europea nel corso del tempo, questo antico titolo sopravvive fino al XX secolo, quando viene utilizzato per l'ultima volta – sia pur con connotazioni sussidiarie rispetto alla propria posizione nobiliare – dal granduca di Sassonia-Weimar, e decade definitivamente soltanto dopo la fine della prima guerra mondiale.

Tra i personaggi principali dell'opera wagneriana-

na si trovano alcuni fra i poeti-trovatori tedeschi più famosi del XIII secolo. Tra questi, tre in particolare hanno grande rinomanza. Il primo, anche per l'importanza che ricopre in *Tannhäuser*, è **Wolfram von Eschenbach** (1170-1220 circa): nato con ogni probabilità nella Franconia centrale, e di origini modeste, Wolfram lascia alcuni dei poemi epici più significativi della letteratura germanica, composti in uno stile eclettico e scorrevole, che non disdegna di tanto in tanto il ricorso a modi e stili popolari e dialettali. Il primo è *Parzival* (fondamentale e primaria fonte del celebre percorso iniziatico che rappresenta l'ultima opera di Wagner, andata in scena nel 1882), composto nell'arco di un decennio tra il 1200 e il 1210. Il secondo, più omogeneo nella composizione e più maturo nella struttura, è il *Willehalm* (1217-1220), che si riallaccia alle *chansons de geste* francesi. Terzo e incompiuto, infine, è il *Titurel*, le cui vicende si riannodano a quelle di *Parzival*. Dopo Wolfram è il turno di **Walther von der Vogelweide** (1170-1230 circa), la cui fama è pari se non maggiore a quella del primo. Considerato il più grande dei *Minnesänger*, cioè dei poeti lirici tedeschi, i due terzi delle sue composizioni sono di natura amorosa, ma notissimi sono anche i versi di carattere didascalico e politico, oltre che, in misura minore, religioso, per un totale di circa cinquecento strofe a cui si accompagnano più di centodieci melodie (i componimenti del *Minnesang* erano sempre cantati). A loro si aggiunge infine **Reinmar von Zweter** (1200-1260 circa). Fortemente influenzato da Walther, Reinmar traslacia la poesia amorosa per indirizzarsi invece verso quella satirica e a sfondo politico. Oltre a un testo di ispirazione religiosa, sono conservati diversi suoi *Sprüche* (parola traducibile più o meno con 'sentenza'), dove viene ribadito con toni realistici che raggiungono talvolta il grottesco il primato dell'impero rispetto a quello papale.

Nella didascalia che precede la terza scena del primo atto Wagner, come di consueto, fornisce indicazioni precise:

Tannhäuser, che non ha abbandonato la propria positura, si trova improvvisamente trasportato in una bella valle. Cielo azzurro, limpida luce del sole. A

destra, sullo sfondo, la Wartburg; a sinistra, in lontananza, il Hørselberg.

Questo è il primo cambio di scena dell'opera, quando il trovatore è uscito dalla grotta di Venere, dove ha soggiornato sette lunghi anni. Il **Hørselberg** citato alla fine è una catena montuosa della Turingia, vicina a Eisenach e al castello di Wartburg. Il suo nome trae origine dalla dea dell'amore del *pantheon* germanico, Hørsel, e ancora oggi è qui possibile visitare il Hørselloch, o grotta di Venere, luogo suggestivo che evoca miti antichi collegati alla storia raccontata da Wagner. Secondo le dicerie popolari, sorte probabilmente a causa del forte rumore causato dal corso d'acqua scrosciante che si trova nei pressi della caverna, da lì giungevano grida, lamenti e risate demoniache. Tra le curiosità legate a questo luogo si inserisce anche la Venusgrotte di **Ludovico II di Baviera** (1845-1886): il folle monarca appassionato di saghe e miti germanici – nel 1886, poco prima di morire, la sua pazzia esplose ed è dichiarato incapace di intendere e di volere venendo esautorato di ogni potere – decide di farsi costruire una propria, esclusiva grotta di Venere presso uno dei suoi tre castelli, quello di Linderhof, nel sud della Baviera. Eccentrico e bislacco quanto si vuole, Ludovico è stato comunque un fondamentale protettore delle arti, come testimonia Wagner stesso, di cui è stato il principale mecenate, finanziando quasi interamente da solo il **Festspielhaus di Bayreuth**.

Nella quarta scena del secondo atto ha luogo la **gara dei cantori della Wartburg**, tema che – come si accennava – è unito a quello del mito di Tannhäuser per la prima volta nell'opera di Wagner. La materia per questa tenzone poetica proviene al compositore soprattutto dallo scrittore tedesco **Ernst Theodor Amadeus Hoffmann** (Königsberg, 1776 – Berlino, 1822). Accusato ai suoi tempi di esasperare l'aspetto fantastico e inverosimile della narrazione, oltre che di rappresentare il lato esteriore e meno nobile del Romanticismo, in realtà questo autore si rivela, a uno sguardo approfondito e posteriore, uno dei precursori più illuminati del romanzo moderno. La dislida canora in questione – che Hoffmann ha certamente ricavato da fonti

molto più antiche – è raccontata nella raccolta di racconti *Die Serapiens-Brüder (I confratelli di san Serapione)*, composti tra il 1819 e il 1821.

Nella terza scena del terzo atto Tannhäuser, raccontando a Wolfram il suo **pellegrinaggio a Roma** e l'infausto esito che segue questo suo percorso d'espiazione, afferma:

E vidi lui, nel quale Iddio si manifesta;
la folla innanzi a lui si prostrò nella polvere.
A mille, egli la grazia concesse; a quei mille, assolti,
disse che ormai potevano alzarsi in gran letizia.
Anch'io mi avvicinai: il capo a terra chino,
mi accusai, e gran dolore i miei gesti esprimevano.
Narrai il piacer malvagio che miei sensi provarono,
la brama non ancora calmata da penitenza;
e affinché mi sciogliesse da quei torridi lacci
io lo implorai, sconvolto da selvaggio dolore.
E colui, che così io pregavo, cominciò:
«Se hai fatto tuo così empio piacere,
se ti sei acceso alla fiamma d'inferno,
se soggiornasti sul monte di Venere,
oramai in eterno sei dannato.
Come in mia mano questo pastorale
mai più di fresco verde si ornerà,
così dal caldo incendio dell'inferno
non fiorirà mai per te redenzione!»

Questo racconto varia il suo significato a seconda delle interpretazioni che ne vengono date. Il fatto che «lui, nel quale Iddio si manifesta», cioè il Papa, neghi il perdono al poeta implorante, viene spesso stigmatizzato dal primo **Romanticismo tedesco**, che attinge alle versioni della leggenda circolate tra Cinque e Seicento, quando infuriava lo scontro tra cattolicesimo e protestantesimo: il rifiuto del pontefice, messo a confronto con la misericordia divina, che si esplicita attraverso il miracolo del rinverdimento del bastone, forniva abbondante materia alla polemica antipapista. Il **contesto medievale d'origine**, ovviamente, offre una lettura opposta della leggenda, lettura che prevede l'esortazione ai fedeli di riporre tutta la propria fiducia esclusivamente nella volontà divina, l'unica a non conoscere alcun confine o limitazione.

Quanto al citato riferimento al Papa, la mitologia legata alla figura di Tannhäuser identifica

questo vescovo di Roma in **Urbano IV** (1185 circa – 1264). Nativo di Troyes, in Francia, dove il padre faceva il ciabattino, inizia giovanissimo la carriera ecclesiastica, distinguendosi per l'abilità diplomatica, che lo porta, dopo molte missioni per conto dello Stato pontificio, a essere proclamato patriarca di Gerusalemme per volere di Alessandro IV. Alla morte di quest'ultimo, nel 1261, dopo tre mesi di conclave turbati dalle radicali controverse del sacro Collegio, il 29 agosto viene eletto pontefice. Pur ricoprendo il ruolo papale per soli tre anni, Urbano svolge un importante ruolo nella storia pontificia. A differenza del suo debole predecessore, infatti, interviene direttamente nella politica internazionale, opponendosi al potente re di Sicilia Manfredi (1232-1266) e al suo tentativo di indebolire l'influenza della Chiesa nel complicato scacchiere europeo. Contro il figlio di Federico II, Manfredi appunto, Urbano tesse una ragnatela di alleanze che culmineranno con l'intervento del francese Carlo d'Angiò, fratello di re Luigi IX, che nel 1263 accetta l'offerta papale di divenire re di Sicilia e tre anni dopo uccide Manfredi a Benevento.

546

570

Riccardo Wagner

TEATRO LA FENICE

Tannhäuser

Grande Opera Romantica in tre Atti

TEATRO LA FENICE
Dramm.
954
ARCHIVIO STORICO



	G. RICORDI & C.	
MILANO		
NAPOLI - PALERMO - ROMA		

BERLINO-ADOLFO FÜRSTNER

Copertina del libretto di Tannhäuser, Teatro La Fenice, 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il libretto e l'opera nel web

Per consultare l'originale digitalizzato del libretto nella versione di Dresda (1845):

<http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/start/static.html>

La riduzione per pianoforte e voci della partitura originaria, andata in scena a Dresda, si può consultare digitando: <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhq2011/large/index.html>

oppure:

[https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:8685141\\$7i](https://iif.harvard.edu/manifests/view/drs:8685141$7i)

Per quanto riguarda la partitura integrale della cosiddetta 'versione parigina': <http://imslp.nl/imglnks/usimg/9/9b/IMSLP66165-PMLP21243-Wagner-WVV070.FS.pdf>

Per visualizzare il libretto nella traduzione italiana di Salvatore Marchesi (Ricordi, 1894):

<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/pdf/ghisi229.pdf>

Per materiali vari sull'opera (recensioni, bozzetti, bibliografia e altro): <http://gallica.bnf.fr/>

Per una capillare bibliografia (digitando la parola 'Tannhäuser'): <http://www.internetculturale.it/>

Un sito divulgativo ma molto utile, dedicato a Wagner, dove è possibile trovare anche i libretti *on line* in tedesco e italiano (oltre a immagini, l'intera opera in formato mp3 e la bibliografia degli scritti tradotti in italiano) è: www.rwagner.net/

Solo in tedesco, ma molto completa per quanto riguarda informazioni e libretti è la pagina:

<http://www.richard-wagner-web.de/>

Per scaricare immediatamente il libretto in tedesco, seguito dalla traduzione italiana, è consultabile il seguente codice QR:





Per la sera di Giovedì 17 Febbrajo 1887 alle ore **8** precise

Si rappresenta la romantica opera-ballo

TANNHÄUSER

del maestro **Riccardo Wagner**

Maestro Concertatore e Direttore d'orchestra

Cav. ALESSANDRO POME

Indi il grandioso ballo del Cav. C. MARZAGORA

LA STELLA DI GRANATA

col NUOVO PASSO A NOVE

eseguito dalla prima ballerina signora **Müller Catterina**, in unione alle otto ballerine distinte.

Oltre al **PASSO A DUE** la sig. **G. Limido** eseguirà il passo caratteristico scozzese, intitolato

HORN PIPE

Prezzi per detta sera

Ingresso alla platea L. **3** - Per signori Ufficiali in uniforme L. **2** - Militari bassa forza e fuciacchi L. **1,50**

Una Poltrona L. **10** - Una sedia riservata di 1^a fila L. **6** - Una sedia delle altre file L. **4**

Ingresso al Loggione L. **UNA** - Posto riservato (compreso l'ingresso) L. **DUE**

Al Camerino del Teatro sono vendibili a L. **15**

Buoni valevoli per l'entrata di 3 persone compreso un Palco di 3.^o ordine

N. B. - I viglietti d'ingresso sono valevoli soltanto per la sera in cui vengono acquistati.

Sabato 19 corrente avrà luogo la Prima Rappresentazione dell'opera **NUOVA** del maestro **Catalani**

EDMEA

Esecutori: **A. Busi - E. Fagotti - G. Vasselli - V. Arimondi - M. Petrovich - B. Galeazzi**

Tannhäuser al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

L'avventura di Richard Wagner alla Fenice inizia proprio nel segno di *Tannhäuser*: la sera del 27 marzo del 1869 l'*Ouverture* dell'opera viene eseguita sulle scene del Gran Teatro assieme allo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini e al brano dedicato da Saverio Mercadante al grande pesarese scomparso da solo un pugno di mesi. E la ricca *ouverture* wagneriana costituisce anche l'ossatura del concerto della sera successiva, dove accanto ad alcuni estratti dalla *Favorita* e dal *Don Sebastiano* di Donizetti trovano posto anche un brano di Halévy, un paio di composizioni strumentali dei maestri dell'orchestra e persino alcuni pezzi tratti da uno dei balli in programma in quella stagione. Ma in realtà la prima opera a essere eseguita (ovviamente in italiano) fu il *Rienzi*, nella stagione di Quaresima del 1874; sicuramente si trattò di un successo, e buono anche, a voler giudicare dalle tredici serate concentrate tra il 15 marzo e il primo aprile successivo. Quattro anni più tardi è ancora una volta la musica di Wagner a risuonare in un concerto in sala grande: alla marcia (sempre dal *Tannhäuser*) si associa il preludio all'atto terzo del *Lohengrin*, prezioso anticipo dell'allestimento dell'intero lavoro che si avrà nella stagione dell'1881-1882, anche qui con un filotto di ben diciannove serate, quasi la metà dell'intera stagione di allora. È un momento nel quale la musica di Wagner è davvero presente con frequenza: alla vigilia del Natale dello stesso anno alle Sale Apollinee il compositore dedicherà alla moglie Cosima l'esecuzione della sua sinfonia giovanile, dirigendo docenti e studenti del Benedetto Marcello, nato da solo un lustro, e alla presenza del suocero Franz Liszt. È però anche un periodo

triste per la storia della musica, dal momento che poche settimane più tardi sarà proprio nella città lagunare che si concluderà la parabola terrena del grande compositore. Come spesso accade peraltro la sua scomparsa fu assai feconda, dal momento che anche per questo motivo nello stesso 1883 la compagnia di Angelo Neumann includerà la Fenice tra i teatri che potranno calendarizzare la realizzazione della *Tetralogia*, questa volta con solisti, masse, tecnici tutti provenienti dalla Germania e ovviamente in lingua originale.

Non deve quindi stupire che nemmeno quattro anni più tardi si pensi nuovamente a Wagner e si riprenda proprio il lavoro che, ovviamente in forma parziale, era stato maggiormente presente nella calendarizzazione del massimo teatro veneziano. È una stagione assai equilibrata quella del 1886-1887, con spettacoli allestiti dall'impresa Pionelli basandosi su testi rodati e prevedibilmente graditi al pubblico veneziano: l'apertura della stagione è riservata al *Mefistofele* di Arrigo Boito, un lavoro di quasi vent'anni precedente ma sempre ben accetto (dodici recite); il lavoro successivo sarà una *Lucia di Lammermoor* poco gradita, con sole quattro recite, *Re Nala* di Vincenzo Valle per la musica di Antonio Smareglia è la 'prima assoluta' della stagione, ma non sembra convincere più di tanto, se solo quattro serate sono dedicate al nuovo e non pienamente riuscito lavoro; a supplire a questa manchevolezza l'*Edmea* di Alfredo Catalani su libretto di Antonio Ghislanzoni, il poeta dell'*Aida* sul cui libretto tante volte mise le mani il buon Verdi, accorciandolo spietatamente. E naturalmente il *Tannhäuser*, annunciato più volte dalla «Gazzetta di Venezia» nei giorni precedenti, vero e proprio

oggetto di curiosità per un pubblico che aveva apprezzato *Lohengrin* e *Rienzi*, che era rimasto sorpreso dalla *Tetralogia* e che sembrava davvero curioso di assistere al racconto di questo medioevo affascinante e da sonorità in realtà inedite. La sera successiva alla prima veneziana (nessun altro teatro aveva osato tanto in città) appare tempestiva la recensione, in bella evidenza e assolutamente più ampia delle altre della stagione e di quel periodo, segno indiscutibile di un interesse sincero:

Constatiamo subito che il dotto lavoro del grande maestro alemanno ebbe iersera alla Fenice bel successo. Però le cause di questo successo sono varie e meritano di essere studiate. La prima causa è quella che taluni pezzi dello spartito si impongono per lo splendore della fattura, e taluni – ma pochi – anco per la limpidezza dei pensieri. Tra i primi va posta la sinfonia, i vari preludi e qualche altro; tra i secondi la marcia, il corale dei pellegrini, la romanza del baritono nell'atto terzo, la pastorale e tanti altri, che spuntano qua e là e che il maestro non volle o non poté sviluppare. La seconda è che negli effetti di sonorità, i quali scattano spesso dal sapiente e robusto strumentale, il maestro cav. Pomè – credendo di indovinare forse il gusto del nostro pubblico – esagerò alquanto. Per esempio nella perorazione della sinfonia, mirando appunto ad uno di questi effetti, e confondendo sonorità con frastuono, il maestro Pomè fa che gli ottoni vengano suonati in piedi e ne è così potente l'esplosione che per ristabilire l'equilibrio in orchestra ci vorrebbero ancora almeno trenta strumenti d'arco e anche dell'altro. La terza causa e forse la prevalente – consiste nella voga che c'è oggidì di chiamar bello, sublime, stupendo un lavoro quanto meno lo si capisce, a guisa di quelle donnicciuole che vanno alla predica e ne ritornano tutte scalmanate e confuse proclamando un grand'uomo l'oratore, ma guai però se le interrogate sull'argomento da lui svolto: esse non vi diranno sillaba. Oggi se non si esce da uno spettacolo musicale con la testa intronata e colle orecchie quasi sanguinanti non si è contenti.

La critica si dimostra in linea con il parere comune di allora, che tendeva a privilegiare la musica italiana, però dimostra più equilibrio e più saggezza di altre volte, cercando anche di spiegare il perché spesso questi lavori risultino ostici ai pubblici italiani:

TEATRO VENEZIA LA FENICE

Mercoledì 26 Dicembre 1900, alle ore 20.30 precise

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
DELL'OPERA - BALLO IN TRE ATTI

TANNHÄUSER

ovvero la lotta dei Bardi al Castello di Warteburgo

Parole e musica di **Richard Wagner**

PERSONAGGI

Wotan, Re degli Asii	Waldvogel, Uccello del bosco	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg
Erda, Madre del mondo	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg
Loge, Dio del fulmine	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg
Freia, Madre del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg
Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg	Il Re del Wartburg

VITTORIO MARIA VANZO

7. 24. Galleria - K. 16. Galleria - Promagioni - Comparsa - Banda sul palco

CONDIZIONI D'ABBONAMENTO PER 30 RAPPRESENTAZIONI
ENTRATA ALLA PLATEA L. 50 - SCANNI L. 70 - POLTRONE L. 100

PREZZI PER QUESTA SERA
Loggia 1^a e 2^a L. 5 - 3^a L. 3 - 4^a L. 2 - 5^a L. 1 - 6^a L. 1 - 7^a L. 1 - 8^a L. 1 - 9^a L. 1 - 10^a L. 1

Posto numerato in loggia L. 50 - Posto numerato in loggia L. 1

Giovedì 27 corr. SECONDA RAPPRESENTAZIONE

Locandina di *Tannhäuser*, Teatro La Fenice, 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il *Tannhäuser* ha bellezze peregrine, ma ha pur del pesante e di molto, specie per noi italiani, anche se provveduti di coltura musicale. Poesia vi è un altro inconveniente per noi. Per esempio Wagner provava le sue opere mesi e mesi e non le licenziava per la rappresentazione se non allora ch'egli credeva lummeggiato a dovere ogni pezzo, ogni squarcio, ogni frase, ogni nota, per così dire, del suo lavoro: l'indole tedesca si presta a questo studio paziente e penosissimo. Lui, il Wagner, apostolo, aveva nella sua orchestra degli adoratori, ma altresì degli uomini pazientissimi, dei fidi seguaci, meglio ancora degli anacoreti i quali provavano e riprovavano senza posa e riuscivano bene. [...] La lotta dei Bardi nell'atto secondo (tema bellissimo che avremmo desiderato di udire svolto da qualche grande maestro italiano) è riuscita iersera talmente confusa che se Wagner fosse stato ancora fra noi crede il lettore che l'avrebbe licenziata per l'esecuzione?

Al di là delle ragionevoli critiche, la sinfonia viene bissata, la prima parte del primo atto è accolta senza entusiasmi, mentre riscuote più interesse la fine della seconda parte del primo atto (peraltro con una sola chiamata); piace molto la marcia che introduce la lotta dei Bardi e comunque tutti gli artisti vengono chiamati alla fine del secondo atto. Spicca il favore riservato ad Elisabetta, interpretata dalla signora Cerne, ma viene bissata anche l'aria di Vaselli accompagnata con il violoncello, mentre non piace proprio il declamato di Tannhäuser che, anche se ben cantato, risulta prolisso alle orecchie e al cuore di un pubblico abituato a ben altre tipologie operistiche. Sono riservati elogi all'orchestra e al suo direttore, mentre viene impietosamente lamentato l'assetto del coro, soprattutto nella sua componente femminile, giudicata poco promettente e assai pretenziosa. È comunque un successo sincero che si rivelerà di lì a poco forte di ben undici serate complessive; evidentemente il recensore aveva ben interpretato il sentimento del pubblico:

È però sempre di decoro per qualunque teatro l'udire uno spartito di questa natura, e godiamo che anche Venezia possa dire di aver udito abbastanza bene eseguito e decorosamente messo in scena il *Tannhäuser*, opera sulla quale tante dispute, e spesso poco misurate, si fecero.



GRAN TEATRO LA FENICE

VENEZIA

STAGIONE LIRICA DI CARNOVALE 1925-26
(Destinazione A. L. M. - sotto gli auspici del Comitato Veneziano "oro Fenice...")

VENERDÌ 1° GENNAIO 1926

ORE 15

Unica Mattinata

della grandiosa opera romantica in 3 atti

Tannhäuser

Parole e musica di R. WAGNER

PERSONAGGI

Gernando, Langerrich di Truhsez	LUIGI MANFREDI	Ezzolino, lo scortino	Cavalieri	ENRICO GIUNTA
Truhsez	WILLIAM FERRARI	Reinhold di Zaveler	Bardi	ANGELO ZONI
Volkmar di Eschenbach	GIUSEPPE SARGON	Albrecht, signor del Langerrich	PIRELLA SAMAR	
Volkmar il Teologo	RAFFAELLO MANTOVANI	Teuton	ANNA PEREOLA	
Elisabetta	ALDO MANTOVANI	Il giovane pifferaio	ERNESTO	

Maestro Concertatore e Direttore PIERO FABBRONI
Maestro del Coro **FERRUCCIO CUSINATI**

PREZZI NORMALI
Ingresso alla platea e palchi L. 10 - Ingresso alla galleria L. 6 - Ingresso al loggione L. 4
Palchete di platea L. 80 - Palchete di platea L. 20 - Palchi pagano e prima ordine L. 150 - Secondo ordine L. 10
Piedi di parquette in galleria L. 10; Piedi di seconda fila L. 6 - Piedi di parquette in loggione L. 5
100 - Se tutti i posti restano in aggiunta il 10 per cento per ogni posto.

NON SONO VALIDI I TAGLIANDI

ORE 21

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

della commedia musicale in 3 atti (dalla commedia di CARLO GOLDONI) versi di GIUSEPPE PIZZOLATO

I QUATRO RUSTEGHI

Musica di **ERMANNO WOLFF-FERRARI**

PERSONAGGI

Lazzarini, assistente	CARLO SCATTOLA	Sacco	DUO CARRETTI
Margherita, sua seconda moglie	GIUSEPPE FABRONI	Orsino	ANGELO ZONI
Lazzarini, figlio di Lazzarini	GIUSEPPE SARGON	Belva, moglie di Orsino	ANNA PEREOLA
Mazzoni	CARLO PISSE	Conte Rivarola cavaliere palatino	ALFREDO SIMONETTO
Pilippo, suo figlio	ENRICO MONTANARI	La servetta di Margherita	MARIA BIANCHI
Martino, suo figlio	ERNESTO		

Maestro Concertatore e Direttore PIERO FABBRONI
Maestri sostituti: ALFREDO SIMONETTO - CARLO E. POLACCO
Maestro concertatore ARNALDO CATTANEO

PREZZI PER QUESTA SERA
Ingresso alla platea e palchi L. 15 - Ingresso alla galleria L. 10 - Ingresso al loggione L. 5
Palchete di platea L. 80 - Palchete di platea L. 20 - Palchi di pagano e primo ordine L. 150 - Secondo ordine L. 100
Piedi di parquette in galleria L. 8; Piedi di seconda fila L. 6 - Piedi di parquette in loggione L. 5
100 - Se tutti i posti restano in aggiunta il 10 per cento per ogni posto.

NON SONO VALIDI I TAGLIANDI

L'orario degli Atti sarà annunciato da un brevissimo accorciamento della sala.
Incominciato l'Atto non sarà permesso l'accesso alla platea.

Sabato 2 Gennaio 1926 (ore 21) Seconda Rappresentazione
I QUATRO RUSTEGHI
(17. in abbonamento - 18. della serie B)

Locandina di *Tannhäuser*, Teatro La Fenice, 1926. Archivio storico del Teatro La Fenice.

VENEZIAMUSICA e *documenti* | 43

Tannhäuser al Teatro La Fenice

1. Hermann, langravio di Turingia; 2. Tannhäuser; 3. Wolfram von Eschenbach; 4. Walter von der Vogelweide; 5. Biterolf; 6. Heinrich der Schreiber; 7. Reinmar von Zweter; 8. Elisabetta, nipote del langravio; 9. Venere; 10. Un giovane pastore; 11. Quattro paggi

1886-1887 – Stagione di Carnevale-Quaresima
22 gennaio 1887 (11 recite).

1. Aristodemo Sillich; 2. Stefano Caylus; 3. Giovanni Vaselli; 4. Marcello Petrovich; 5. Vittorio Arimondi; 6. Giacomo Colonna; 7. Bernardo Galeazzi; 8. Lina Cerne; 9. Adriana Busi; 10. Elisa Mattiuzzi; M° conc. e dir. orch.: Alessandro Pomè; M° del coro: Raffaele Carcano; cost.: Davide Ascoli; scen.: Cesare Recanatini. Versione in lingua italiana.

1900-1901 – Stagione di Carnevale
26 dicembre 1900 (12 recite).


1. Ruggero Galli; 2. Orazio Cosentino; 3. Giuseppe Kaschmann (Nestore Della Torre); 4. Giovanni Ghisalberti; 5. Giovanni Bellucci; 6. Ferdinando D'Adami; 7. Giuseppe Sorgi; 8. Oliva Petrella; 9. Mara Fiori; 10. Emma Mazzi; M° conc. e dir. orch.: Vittorio Maria Vanzo; M° del coro: Antenore Carcano. Versione in lingua italiana di Salvatore de Caro Marchesi.

1925-1926 – Stagione Lirica di Carnevale
26 dicembre 1925 (5 recite).

1. Luigi Manfrini; 2. Juliet Brunet; 3. Celestino Sarobe; 4. Alfredo Mattioli; 5. Alessandro Martellato; 6. Enrico Giunta; 7. Angelo Zoni; 8. Frida Sanger; 9. Amalia Bertola; 10. Ebe Ticozzi; M° conc. e dir. orch.: Piero Fabbroni; M° del coro: Ferruccio Cusinati. Versione in lingua italiana.

1968-1969 – Stagione Lirica
13 febbraio 1969 (5 recite).

1. Arnold Van Mill; 2. Ernst Kozub; 3. Kari Nurmela; 4. René Kollo; 5. Alfons Herwig; 6. Heinz Gunther Zimmermann; 7. Walter Hagner; 8. Hildegard Hillebrecht; 9. Sigrid Kehl; 10. Carol Malone; 11. Anna Maria Bixio, Rina Pallini, Laura Mazzoni e Annalia Bazzani; M° conc.: Heinz



TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO CITTÀ DI VENEZIA

STAGIONE LIRICA GIOVEDÌ 13 FEBBRAIO 1969 - ore 20
(MANIFESTAZIONE N. 21 IN ABBONAMENTO TURNO A PRIME)

TANNHÄUSER

Opera in tre atti
Musica di **RICHARD WAGNER**

EDIZIONE ORIGINALE

<p>HERMANN, Langravio di Turingia TANNHÄUSER WOLFRAM VON ESCHENBACH WALTER VON DER VOGELWEIDE BITEROLF HEINRICH DER SCHREIBER REINMAR VON ZWETER ELISABETTA, nipote del Langravio VENERE UN GIOVANE PASTORE</p> <p>Quattro paggi</p>	<p>ARNOLD VAN MILL ERNST KOZUB KARI NURMELA RENÉ KOLLO ALFONS HERWIG HEINZ GÜNTHER ZIMMERMANN WALTER HAGNER HILDEGARD HILLEBRECHT SIGRID KEHL CAROL MALONE ANNA MARIA BIXIO - RINA PALLINI LAURA MAZZONI - ANNALIA BAZZANI</p>
---	---

HEINZ WALLBERG

<p>FRANK DE QUELL PETER BISSEGGER JOSEPH LAZZINI CORRADO MIRANDOLA</p>	<p>JOSEF ZISEL ROBERTO CECCHINI BITTA MÜLLER-WISCHKE MARIO BISSCHOFF GIUSEPPE DE DONA FEDERICA COZZI DANIE MAZZOLA GIANNI FANUCCI HELGERINO CASO ANTONIO ORLANDINI - MARIO BONDURZI HERBERTO FABRIS GIORGIO GARDANI GIUGIO SCINA OTTAVIO MARLUCCIO</p>
---	---

Maestro direttore e direttore
 Regia di
 Scene e costumi di
 Coreografia di
 Maestro del coro
 Maestro collaboratore
 Direttore musicale di palcoscenico
 Maestro concertatore
 Direttore di sala
 Membro onorario


Maestro della Fenice in scena
 Scene realizzate da
 Regie realizzate e condotte:
 Ingénieur-Artista-scenico
 Altrimenti

Musica G. Ricordi & C., Milano e Savoy Zerboni, Milano - Scene Teatro La Fenice, Venezia - Calzoni Casa d'Arte, Firenze, Milano - Capatore Pavesi, Milano - Farmacie Fogliani, Venezia - Alfieri Teatro La Fenice, Venezia

CORPO DI BALLO DEL TEATRO DELL'OPERA DI MARSIGLIA
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

ABBITO DA SENA DURANTE L'ESCUSSIONE È VIETATO L'ACCESSO IN SALA


<p>Patrone e Padri Ingressi e paghi Ingressi, Bambini</p>	<p>Scanni in abbonamento - 2.000 - 1.000</p>	<p>Prima Galleria Ingressi Seconda Galleria Ingressi</p>
	L. 2.000 1.000 1.400 100	


 Direzione: Carlo Feltrinelli, Venezia - D. 1974 - 1975 - 1976 - 1977 - 1978 - 1979 - 1980 - 1981 - 1982 - 1983 - 1984 - 1985 - 1986 - 1987 - 1988 - 1989 - 1990 - 1991 - 1992 - 1993 - 1994 - 1995 - 1996 - 1997 - 1998 - 1999 - 2000 - 2001 - 2002 - 2003 - 2004 - 2005 - 2006 - 2007 - 2008 - 2009 - 2010 - 2011 - 2012 - 2013 - 2014 - 2015 - 2016 - 2017 - 2018 - 2019 - 2020 - 2021 - 2022 - 2023 - 2024 - 2025 - 2026 - 2027 - 2028 - 2029 - 2030 - 2031 - 2032 - 2033 - 2034 - 2035 - 2036 - 2037 - 2038 - 2039 - 2040 - 2041 - 2042 - 2043 - 2044 - 2045 - 2046 - 2047 - 2048 - 2049 - 2050 - 2051 - 2052 - 2053 - 2054 - 2055 - 2056 - 2057 - 2058 - 2059 - 2060 - 2061 - 2062 - 2063 - 2064 - 2065 - 2066 - 2067 - 2068 - 2069 - 2070 - 2071 - 2072 - 2073 - 2074 - 2075 - 2076 - 2077 - 2078 - 2079 - 2080 - 2081 - 2082 - 2083 - 2084 - 2085 - 2086 - 2087 - 2088 - 2089 - 2090 - 2091 - 2092 - 2093 - 2094 - 2095 - 2096 - 2097 - 2098 - 2099 - 2100 - 2101 - 2102 - 2103 - 2104 - 2105 - 2106 - 2107 - 2108 - 2109 - 2110 - 2111 - 2112 - 2113 - 2114 - 2115 - 2116 - 2117 - 2118 - 2119 - 2120 - 2121 - 2122 - 2123 - 2124 - 2125 - 2126 - 2127 - 2128 - 2129 - 2130 - 2131 - 2132 - 2133 - 2134 - 2135 - 2136 - 2137 - 2138 - 2139 - 2140 - 2141 - 2142 - 2143 - 2144 - 2145 - 2146 - 2147 - 2148 - 2149 - 2150 - 2151 - 2152 - 2153 - 2154 - 2155 - 2156 - 2157 - 2158 - 2159 - 2160 - 2161 - 2162 - 2163 - 2164 - 2165 - 2166 - 2167 - 2168 - 2169 - 2170 - 2171 - 2172 - 2173 - 2174 - 2175 - 2176 - 2177 - 2178 - 2179 - 2180 - 2181 - 2182 - 2183 - 2184 - 2185 - 2186 - 2187 - 2188 - 2189 - 2190 - 2191 - 2192 - 2193 - 2194 - 2195 - 2196 - 2197 - 2198 - 2199 - 2200 - 2201 - 2202 - 2203 - 2204 - 2205 - 2206 - 2207 - 2208 - 2209 - 2210 - 2211 - 2212 - 2213 - 2214 - 2215 - 2216 - 2217 - 2218 - 2219 - 2220 - 2221 - 2222 - 2223 - 2224 - 2225 - 2226 - 2227 - 2228 - 2229 - 2230 - 2231 - 2232 - 2233 - 2234 - 2235 - 2236 - 2237 - 2238 - 2239 - 2240 - 2241 - 2242 - 2243 - 2244 - 2245 - 2246 - 2247 - 2248 - 2249 - 2250 - 2251 - 2252 - 2253 - 2254 - 2255 - 2256 - 2257 - 2258 - 2259 - 2260 - 2261 - 2262 - 2263 - 2264 - 2265 - 2266 - 2267 - 2268 - 2269 - 2270 - 2271 - 2272 - 2273 - 2274 - 2275 - 2276 - 2277 - 2278 - 2279 - 2280 - 2281 - 2282 - 2283 - 2284 - 2285 - 2286 - 2287 - 2288 - 2289 - 2290 - 2291 - 2292 - 2293 - 2294 - 2295 - 2296 - 2297 - 2298 - 2299 - 2300 - 2301 - 2302 - 2303 - 2304 - 2305 - 2306 - 2307 - 2308 - 2309 - 2310 - 2311 - 2312 - 2313 - 2314 - 2315 - 2316 - 2317 - 2318 - 2319 - 2320 - 2321 - 2322 - 2323 - 2324 - 2325 - 2326 - 2327 - 2328 - 2329 - 2330 - 2331 - 2332 - 2333 - 2334 - 2335 - 2336 - 2337 - 2338 - 2339 - 2340 - 2341 - 2342 - 2343 - 2344 - 2345 - 2346 - 2347 - 2348 - 2349 - 2350 - 2351 - 2352 - 2353 - 2354 - 2355 - 2356 - 2357 - 2358 - 2359 - 2360 - 2361 - 2362 - 2363 - 2364 - 2365 - 2366 - 2367 - 2368 - 2369 - 2370 - 2371 - 2372 - 2373 - 2374 - 2375 - 2376 - 2377 - 2378 - 2379 - 2380 - 2381 - 2382 - 2383 - 2384 - 2385 - 2386 - 2387 - 2388 - 2389 - 2390 - 2391 - 2392 - 2393 - 2394 - 2395 - 2396 - 2397 - 2398 - 2399 - 2400 - 2401 - 2402 - 2403 - 2404 - 2405 - 2406 - 2407 - 2408 - 2409 - 2410 - 2411 - 2412 - 2413 - 2414 - 2415 - 2416 - 2417 - 2418 - 2419 - 2420 - 2421 - 2422 - 2423 - 2424 - 2425 - 2426 - 2427 - 2428 - 2429 - 2430 - 2431 - 2432 - 2433 - 2434 - 2435 - 2436 - 2437 - 2438 - 2439 - 2440 - 2441 - 2442 - 2443 - 2444 - 2445 - 2446 - 2447 - 2448 - 2449 - 2450 - 2451 - 2452 - 2453 - 2454 - 2455 - 2456 - 2457 - 2458 - 2459 - 2460 - 2461 - 2462 - 2463 - 2464 - 2465 - 2466 - 2467 - 2468 - 2469 - 2470 - 2471 - 2472 - 2473 - 2474 - 2475 - 2476 - 2477 - 2478 - 2479 - 2480 - 2481 - 2482 - 2483 - 2484 - 2485 - 2486 - 2487 - 2488 - 2489 - 2490 - 2491 - 2492 - 2493 - 2494 - 2495 - 2496 - 2497 - 2498 - 2499 - 2500 - 2501 - 2502 - 2503 - 2504 - 2505 - 2506 - 2507 - 2508 - 2509 - 2510 - 2511 - 2512 - 2513 - 2514 - 2515 - 2516 - 2517 - 2518 - 2519 - 2520 - 2521 - 2522 - 2523 - 2524 - 2525 - 2526 - 2527 - 2528 - 2529 - 2530 - 2531 - 2532 - 2533 - 2534 - 2535 - 2536 - 2537 - 2538 - 2539 - 2540 - 2541 - 2542 - 2543 - 2544 - 2545 - 2546 - 2547 - 2548 - 2549 - 2550 - 2551 - 2552 - 2553 - 2554 - 2555 - 2556 - 2557 - 2558 - 2559 - 2560 - 2561 - 2562 - 2563 - 2564 - 2565 - 2566 - 2567 - 2568 - 2569 - 2570 - 2571 - 2572 - 2573 - 2574 - 2575 - 2576 - 2577 - 2578 - 2579 - 2580 - 2581 - 2582 - 2583 - 2584 - 2585 - 2586 - 2587 - 2588 - 2589 - 2590 - 2591 - 2592 - 2593 - 2594 - 2595 - 2596 - 2597 - 2598 - 2599 - 2600 - 2601 - 2602 - 2603 - 2604 - 2605 - 2606 - 2607 - 2608 - 2609 - 2610 - 2611 - 2612 - 2613 - 2614 - 2615 - 2616 - 2617 - 2618 - 2619 - 2620 - 2621 - 2622 - 2623 - 2624 - 2625 - 2626 - 2627 - 2628 - 2629 - 2630 - 2631 - 2632 - 2633 - 2634 - 2635 - 2636 - 2637 - 2638 - 2639 - 2640 - 2641 - 2642 - 2643 - 2644 - 2645 - 2646 - 2647 - 2648 - 2649 - 2650 - 2651 - 2652 - 2653 - 2654 - 2655 - 2656 - 2657 - 2658 - 2659 - 2660 - 2661 - 2662 - 2663 - 2664 - 2665 - 2666 - 2667 - 2668 - 2669 - 2670 - 2671 - 2672 - 2673 - 2674 - 2675 - 2676 - 2677 - 2678 - 2679 - 2680 - 2681 - 2682 - 2683 - 2684 - 2685 - 2686 - 2687 - 2688 - 2689 - 2690 - 2691 - 2692 - 2693 - 2694 - 2695 - 2696 - 2697 - 2698 - 2699 - 2700 - 2701 - 2702 - 2703 - 2704 - 2705 - 2706 - 2707 - 2708 - 2709 - 2710 - 2711 - 2712 - 2713 - 2714 - 2715 - 2716 - 2717 - 2718 - 2719 - 2720 - 2721 - 2722 - 2723 - 2724 - 2725 - 2726 - 2727 - 2728 - 2729 - 2730 - 2731 - 2732 - 2733 - 2734 - 2735 - 2736 - 2737 - 2738 - 2739 - 2740 - 2741 - 2742 - 2743 - 2744 - 2745 - 2746 - 2747 - 2748 - 2749 - 2750 - 2751 - 2752 - 2753 - 2754 - 2755 - 2756 - 2757 - 2758 - 2759 - 2760 - 2761 - 2762 - 2763 - 2764 - 2765 - 2766 - 2767 - 2768 - 2769 - 2770 - 2771 - 2772 - 2773 - 2774 - 2775 - 2776 - 2777 - 2778 - 2779 - 2780 - 2781 - 2782 - 2783 - 2784 - 2785 - 2786 - 2787 - 2788 - 2789 - 2790 - 2791 - 2792 - 2793 - 2794 - 2795 - 2796 - 2797 - 2798 - 2799 - 2800 - 2801 - 2802 - 2803 - 2804 - 2805 - 2806 - 2807 - 2808 - 2809 - 2810 - 2811 - 2812 - 2813 - 2814 - 2815 - 2816 - 2817 - 2818 - 2819 - 2820 - 2821 - 2822 - 2823 - 2824 - 2825 - 2826 - 2827 - 2828 - 2829 - 2830 - 2831 - 2832 - 2833 - 2834 - 2835 - 2836 - 2837 - 2838 - 2839 - 2840 - 2841 - 2842 - 2843 - 2844 - 2845 - 2846 - 2847 - 2848 - 2849 - 2850 - 2851 - 2852 - 2853 - 2854 - 2855 - 2856 - 2857 - 2858 - 2859 - 2860 - 2861 - 2862 - 2863 - 2864 - 2865 - 2866 - 2867 - 2868 - 2869 - 2870 - 2871 - 2872 - 2873 - 2874 - 2875 - 2876 - 2877 - 2878 - 2879 - 2880 - 2881 - 2882 - 2883 - 2884 - 2885 - 2886 - 2887 - 2888 - 2889 - 2890 - 2891 - 2892 - 2893 - 2894 - 2895 - 2896 - 2897 - 2898 - 2899 - 2900 - 2901 - 2902 - 2903 - 2904 - 2905 - 2906 - 2907 - 2908 - 2909 - 2910 - 2911 - 2912 - 2913 - 2914 - 2915 - 2916 - 2917 - 2918 - 2919 - 2920 - 2921 - 2922 - 2923 - 2924 - 2925 - 2926 - 2927 - 2928 - 2929 - 2930 - 2931 - 2932 - 2933 - 2934 - 2935 - 2936 - 2937 - 2938 - 2939 - 2940 - 2941 - 2942 - 2943 - 2944 - 2945 - 2946 - 2947 - 2948 - 2949 - 2950 - 2951 - 2952 - 2953 - 2954 - 2955 - 2956 - 2957 - 2958 - 2959 - 2960 - 2961 - 2962 - 2963 - 2964 - 2965 - 2966 - 2967 - 2968 - 2969 - 2970 - 2971 - 2972 - 2973 - 2974 - 2975 - 2976 - 2977 - 2978 - 2979 - 2980 - 2981 - 2982 - 2983 - 2984 - 2985 - 2986 - 2987 - 2988 - 2989 - 2990 - 2991 - 2992 - 2993 - 2994 - 2995 - 2996 - 2997 - 2998 - 2999 - 3000 - 3001 - 3002 - 3003 - 3004 - 3005 - 3006 - 3007 - 3008 - 3009 - 3010 - 3011 - 3012 - 3013 - 3014 - 3015 - 3016 - 3017 - 3018 - 3019 - 3020 - 3021 - 3022 - 3023 - 3024 - 3025 - 3026 - 3027 - 3028 - 3029 - 3030 - 3031 - 3032 - 3033 - 3034 - 3035 - 3036 - 3037 - 3038 - 3039 - 3040 - 3041 - 3042 - 3043 - 3044 - 3045 - 3046 - 3047 - 3048 - 3049 - 3050 - 3051 - 3052 - 3053 - 3054 - 3055 - 3056 - 3057 - 3058 - 3059 - 3060 - 3061 - 3062 - 3063 - 3064 - 3065 - 3066 - 3067 - 3068 - 3069 - 3070 - 3071 - 3072 - 3073 - 3074 - 3075 - 3076 - 3077 - 3078 - 3079 - 3080 - 3081 - 3082 - 3083 - 3084 - 3085 - 3086 - 3087 - 3088 - 3089 - 3090 - 3091 - 3092 - 3093 - 3094 - 3095 - 3096 - 3097 - 3098 - 3099 - 3100 - 3101 - 3102 - 3103 - 3104 - 3105 - 3106 - 3107 - 3108 - 3109 - 3110 - 3111 - 3112 - 3113 - 3114 - 3115 - 3116 - 3117 - 3118 - 3119 - 3120 - 3121 - 3122 - 3123 - 3124 - 3125 - 3126 - 3127 - 3128 - 3129 - 3130 - 3131 - 3132 - 3133 - 3134 - 3135 - 3136 - 3137 - 3138 - 3139 - 3140 - 3141 - 3142 - 3143 - 3144 - 3145 - 3146 - 3147 - 3148 - 3149 - 3150 - 3151 - 3152 - 3153 - 3154 - 3155 - 3156 - 3157 - 3158 - 3159 - 3160 - 3161 - 3162 - 3163 - 3164 - 3165 - 3166 - 3167 - 3168 - 3169 - 3170 - 3171 - 3172 - 3173 - 3174 - 3175 - 3176 - 3177 - 3178 - 3179 - 3180 - 3181 - 3182 - 3183 - 3184 - 3185 - 3186 - 3187 - 3188 - 3189 - 3190 - 3191 - 3192 - 3193 - 3194 - 3195 - 3196 - 3197 - 3198 - 3199 - 3200 - 3201 - 3202 - 3203 - 3204 - 3205 - 3206 - 3207 - 3208 - 3209 - 3210 - 3211 - 3212 - 3213 - 3214 - 3215 - 3216 - 3217 - 3218 - 3219 - 3220 - 3221 - 3222 - 3223 - 3224 - 3225 - 3226 - 3227 - 3228 - 3229 - 3230 - 3231 - 3232 - 3233 - 3234 - 3235 - 3236 - 3237 - 3238 - 3239 - 3240 - 3241 - 3242 - 3243 - 3244 - 3245 - 3246 - 3247 - 3248 - 3249 - 3250 - 3251 - 3252 - 3253 - 3254 - 3255 - 3256 - 3257 - 3258 - 3259 - 3260 - 3261 - 3262 - 3263 - 3264 - 3265 - 3266 - 3267 - 3268 - 3269 - 3270 - 3271 - 3272 - 3273 - 3274 - 3275 - 3276 - 3277 - 3278 - 3279 - 3280 - 3281 - 3282 - 3283 - 3284 - 3285 - 3286 - 3287 - 3288 - 3289 - 3290 - 3291 - 3292 - 3293 - 3294 - 3295 - 3296 - 3297 - 3298 - 3299 - 3300 - 3301 - 3302 - 3303 - 3304 - 3305 - 3306 - 3307 - 3308 - 3309 - 3310 - 3311 - 3312 - 3313 - 3314 - 3315 - 3316 - 3317 - 3318 - 3319 - 3320 - 3321 - 3322 - 3323 - 3324 - 3325 - 3326 - 3327 - 3328 - 3329 - 3330 - 3331 - 3332 - 3333 - 3334 - 3335 - 3336 - 3337 - 3338 - 3339 - 3340 - 3341 - 3342 - 3343 - 3344 - 3345 - 3346 - 3347 - 3348 - 3349 - 3350 - 3351 - 3352 - 3353 - 3354 - 3355 - 3356 - 3357 - 3358 - 3359 - 3360 - 3361 - 3362 - 3363 - 3364 - 3365 - 3366 - 3367 - 3368 - 3369 - 3370 - 3371 - 3372 - 3373 - 3374 - 3375 - 3376 - 3377 - 3378 - 3379 - 3380 - 3381 - 3382 - 3383 - 3384 - 3385 - 3386 - 3387 - 3388 - 3389 - 3390 - 3391 - 3392 - 3393 - 3394 - 3395 - 3396 - 3397 - 3398 - 3399 - 3400 - 3401 - 3402 - 3403 - 3404 - 3405 - 3406 - 3407 - 3408 - 3409 - 3410 - 3411 - 3412 - 3413 - 3414 - 3415 - 3416 - 3417 - 3418 - 3419 - 3420 - 3421 - 3422 - 3423 - 3424 - 3425 - 3426 - 3427 - 3428 - 3429 - 3430 - 3431 - 3432 - 3433 - 3434 - 3435 - 3436 - 3437 - 3438 - 3439 - 3440 - 3441 - 3442 - 3443 - 3444 - 3445 - 3446 - 3447 - 3448 - 3449 - 3450 - 3451 - 3452 - 3453 - 3454 - 3455 - 3456 - 3457 - 3458 - 3459 - 3460 - 3461 - 3462 - 3463 - 3464 - 3465 - 3466 - 3467 - 3468 - 3469 - 3470 - 3471 - 3472 - 3473 - 3474 - 3475 - 3476 - 3477 - 3478 - 3479 - 3480 - 3481 - 3482 - 3483 - 3484 - 3485 - 3486 - 3487 - 3488 - 3489 - 3490 - 3491 - 3492 - 3493 - 3494 - 3495 - 3496 - 3497 - 3498 - 3499 - 3500 - 3501 - 3502 - 3503 - 3504 - 3505 - 3506 - 3507 - 3508 - 3509 - 3510 - 3511 - 3512 - 3513 - 3514 - 3515 - 3516 - 3517 - 3518 - 3519 - 3520 - 3521 - 3522 - 3523 - 3524 - 3525 - 3526 - 3527 - 3528 - 3529 - 3530 - 3531 - 3532 - 3533 - 3534 - 3535 - 3536 - 3537 - 3538 - 3539 - 3540 - 3541 - 3542 - 3543 - 3544 - 3545 - 3546 - 3547 - 3548 - 3549 - 3550 - 3551 - 3552 - 3553 - 3554 - 3555 - 3556 - 3557 - 3558 - 3559 - 3560 - 3561 - 3562 - 3563 - 3564 - 3565 - 3566 - 3567 - 3568 - 3569 - 3570 - 3571 - 3572 - 3573 - 3574 - 3575 - 3576 - 3577 - 3578 - 3579 - 3580 - 3581 - 3582 - 3583 - 358

Wallberg; M° del coro: Corrado Mirandola; Reg.: Frank De Quell; Scen. e cost.: Peter Bissegger.

1996-1997 – Stagione di Lirica e Balletto
PalaFenice al Tronchetto
30 novembre 1996 (3 recite).

1. Thomas Mähger; 2. Richard Berkeley-Steele (Günter Neumann); 3. Boris Statsenko (Dietrich Greve); 4. Edward Randall; 5. Egon Schulz; 6. Jürgen Mutze; 7. Steffen Rössler; 8. Nancy Gibson; 9. Ruthild Engert; 10. Jana Büchner; 11. Marion Riedel, Ines Theileis, Ulrike Woitsch e Claudia Müller; M° conc. e dir. orch: Oleg Caetani; M° del coro: Dieter Wefing; Reg.: Michael Heinicke; Scen.: Wolfgang Bellach; Cost.: Stefan Wiel. Versione della prima assoluta di Dresda.



OPERA CHEMNITZ
MINISTERO DEGLI ESTERI DELLA GERMANIA
MINISTERO DELLA SCIENZA E PER L'ARTE DELLA Sassonia
AMMINISTRAZIONE GERMANICA IN ITALIA
CITTÀ DI CHEMNITZ
ASSOCIAZIONE "BEHOLD WAGNER DI VENEZIA"

PRE: IN AGLIABAZIONE STAGIONE LIRICA 1996-97

PALAFENICE AL TRONCHETTO
Sabato 30 novembre 1996, ore 19.50 • Domenica 1 dicembre 1996, ore 15.50
Martedì 5 dicembre 1996, ore 19.50

TANNHÄUSER

libretto di WOLFGANG FLOR
musiche di **RICHARD WAGNER**
Versione della prima assoluta di Dresda (19 ottobre 1845)
Conducono G. E. POHLE

Interpreti
Marianne Fahlmann di Agrippa: **LIORICA MEYERER**
Zinsmeister: **EDUARD HERBERT-STEELE**
Lothar Neumann: **EGON SCHULZ**
Hans von Schickel: **BORIS STASENKO**
Luther Beck: **DIETRICH GREVE**
Hans Frickhoff e Wackel: **EDWARD RANDALL**
Hilse: **EDGAR SCHULZ**
Marianne der Schöne: **JÜRGEN MUTZE**
Erlösung von Faust: **STEFAN ROSSLER**
Liedwaise, Assistentin des Gesangs: **NANCY GIBSON**
Lohse: **RUTHILD ENGERT**
Liedwaise, Assistentin: **JANA BÜCHNER**
Marianne Beck, Des Trübsal: **INES THEILEIS**
Liedwaise, Assistentin: **ULRIKE WOITSCH**, **CLAUDIA MÜLLER**

Maestro concertatore e Direttore
OLEG CAETANI
con **MICHAEL HEINICKE**
regista **WOLFGANG BELLACH**
costumi **STEFAN WIEL**
responsabile della scenografia **VOLKMAR LEHMERT**

ROBERT-SCHUMANN-PHILHARMONIE
CORO DELL'OPERA DI CHEMNITZ
diretto da **DIETER WEFING**
Membro della Società di Chemnitz

PREZZI		
Spese	Orchestra	Interpretazione (1-12 Spese)
Orchestra	25.000,-	50.000,-
Interpretazione	50.000,-	100.000,-
Spese	100.000,-	200.000,-

AL PALAFENICE DI VENEZIA
L'opera sarà rappresentata in 3 recite: sabato 30 novembre 1996, ore 19.50; domenica 1 dicembre 1996, ore 15.50; martedì 5 dicembre 1996, ore 19.50. Le recite saranno precedute da un'ora di concerti sinfonici a cura della Robert-Schumann-Philharmonie.

AL PALAFENICE DI CHEMNITZ
L'opera sarà rappresentata in 3 recite: sabato 30 novembre 1996, ore 19.50; domenica 1 dicembre 1996, ore 15.50; martedì 5 dicembre 1996, ore 19.50. Le recite saranno precedute da un'ora di concerti sinfonici a cura della Robert-Schumann-Philharmonie.

AL PALAFENICE DI MARIBURG
L'opera sarà rappresentata in 3 recite: sabato 30 novembre 1996, ore 19.50; domenica 1 dicembre 1996, ore 15.50; martedì 5 dicembre 1996, ore 19.50. Le recite saranno precedute da un'ora di concerti sinfonici a cura della Robert-Schumann-Philharmonie.

IL GRAN TEATRO LA FENICE RINGRAZIA
TELECOM ITALIA
a **ASSET Company**

VENDETA BIGLIETTI
L'Ufficio del Teatro La Fenice presso la sede - sede della Banca di Impianti e Servizi, Compagnia S.p.A. - interverrà nel momento di vendita dei biglietti per conto della Banca di Impianti e Servizi. L'Ufficio del Teatro La Fenice presso la sede - sede della Banca di Impianti e Servizi, Compagnia S.p.A. - interverrà nel momento di vendita dei biglietti per conto della Banca di Impianti e Servizi. L'Ufficio del Teatro La Fenice presso la sede - sede della Banca di Impianti e Servizi, Compagnia S.p.A. - interverrà nel momento di vendita dei biglietti per conto della Banca di Impianti e Servizi.

Locandina di Tannhäuser, PalaFenice al Tronchetto, 1996. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Peter Bissegger, bozzetti scenici per Tannhäuser al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bissegger. In alto, atto I, scena 1: «L'interno della montagna di Veneres»; in basso, atto I, scena 3: «Tannhäuser [...] si trova improvvisamente trasportato in una bella valle. [...] A destra, sullo sfondo, la Wartburg; a sinistra, in lontananza, il Hørselberg». Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tannhäuser, un poeta tra storia e leggenda

«**F**rede del *Minnesang*, ne riprese i motivi, approfondendo inchini di omaggio al proprio signore, o intrecciando grazie di amor cortese, in tono ora realistico ora ironico. Amico della 'buona vita', fu un gaudente che la sua l'irregolare cultura, la conoscenza del mondo e la padronanza della metrica pose a servizio del suo desiderio di vivere. Indulse così alla *niedere* con più spontaneità che alla *böhere Minne*. Con la sua natura si accorda perfettamente il fatto che – passata l'ora del giubilo che echeggia nell'invito alla danza' dei suoi anni migliori – il sentimento del peccato si sia appesantito sopra la sua anima, traendone implorazioni di penitenza e di preghiera».

Quello che nel 1937 il germanista Giuseppe Gabetti offre di Tannhäuser (1205-1268 ca.) sull'*Enciclopedia Italiana* è un ritratto assai suggestivo che coniuga aspetto biografico e artistico del mitico poeta tedesco, mettendone in risalto la maggiore propensione a celebrare l'amore vivo e carnale (*niedere Minne*) rispetto a quello spirituale (*böhere Minne*), una connotazione che trova una qualche sintonia con l'elaborazione wagneriana del personaggio.

In realtà di questo cantore si conosce assai poco, come pochi sono i versi che si sono conservati. Gli unici dati certi sono la provenienza da una famiglia nobile residente nel Salisburghese e in Baviera e la partecipazione, insieme a molti altri poeti e menestrelli, alla Crociata in Terrasanta del 1228-1229, capitanata da Federico II di Svevia, abile stratega e politico che, dimostrando la propria superiorità, riesce a strappare condizioni assai favorevoli all'Impero senza nemmeno ingaggiare

battaglia. In veste di crociato lo raffigura pure il Codice Manesse, cioè il più ricco e famoso canzoniere di liriche in alto tedesco, creato nel XIV secolo a Zurigo, e comprendente 140 poeti e 6000 strofe, oltre a 137 preziose miniature policrome. Conclusa l'avventura della Crociata, si hanno notizie di una lunga permanenza di Tannhäuser in Oriente. Protetto da Federico, dopo la partenza di quest'ultimo per la Sicilia perde tutti i suoi beni e inizia a condurre una vita vagabonda come *Minnesänger* errante sino alla morte, ammantata di fascinoso mistero.

Sotto il profilo letterario, Tannhäuser appartiene, come si diceva, al *Minnesang*, cioè alla poesia lirica in alto tedesco, che fiorisce tra la metà del XII secolo e la metà del successivo. In questo contesto il nostro 'trovatore' (*Minnesänger* ha più o meno lo stesso significato del suo corrispettivo francese) appartiene certo alla maturità del genere, anche se non sembra presentare, nella sua produzione, aspetti manieristici ed epigonali, come quelli propri, invece, dei *Meistersänger*, vere 'corporazioni' di musicisti-versificatori che dal XIII secolo inoltrato celebrano una 'cavalleria' che già non esiste più. Al *Minnesang* si riconducono moltissimi cantori (va sottolineato che le strofe erano sempre declamate o cantate con accompagnamento di strumenti a corda), ma solo dodici di loro fanno parte di una sorta di *pantheon* di maestri riconosciuti, e tra questi, ovviamente, si trovano Walther von der Vogelweide – il più importante e prestigioso – Wolfram von Eschenbach e Reinmar von Zweter, ovvero tre dei personaggi principali dell'opera wagneriana. Il *Minnesang* (letteralmente 'canto d'amore'), prevede una serie di formule

convenzionali con le quali vengono identificati i rapporti tra il poeta e la sua dama. I motivi sono i più svariati, dall'amore platonico a quello più terreno e sensuale (straordinaria, in questo senso, è citata qui a mo' di *exemplum* è *Unter der Linden* (Sotto il tiglio) del menzionato Walther von der Vogelweide: «Sotto il tiglio / nella brughiera, / dove noi due avevamo il nostro letto, / lì potete trovare, / spezzati entrambi, / fiori colorati e erba. / Tra la boscaglia nella valle, / tandaradei, / arrivai camminando / fino al prato, / il mio amato era già lì. / E lì fui accolta / - Santa Vergine! - / in un modo per cui sarò sempre beata. / Se mi baciò? Mille volte! / Tandaradei, / guardate com'è rossa la mia bocca. / Lì aveva preparato / così riccamente / un letto di fiori per noi due. / Un passante sorriderrebbe / ora tra sé, / se arrivasse nella radura. / Tra le rose egli potrebbe, / tandaradei, / scoprire dove poggiava la mia testa. / Che egli è stato accanto a me, / se qualcuno lo sapesse / (Dio non voglia!) mi vergognerei. / E quel che ha fatto con me / nessuno mai / dovrà sapere, tranne lui e me / e un piccolo uccellino, / tandaradei, / che certo sarà discreto»).

Se la canzone d'amor cavalleresco, che influenza fortemente anche la vicina Francia, è preponderante, all'interno del *corpus* che viene ascritto al *Minnesang* trovano posto comunque anche componimenti gnomici, polemici, satirici, politici e religiosi.

Ma Tannhäuser esce presto dalla storia della letteratura per diventare rapidamente leggenda. Non è possibile sapere quando il nostro poeta divenga protagonista di un mito che con ogni probabilità nasce lontano dalla Germania. La storia della sua lunga permanenza nella grotta di Venere, del suo successivo fuggirne per spiare la propria colpa chiedendo perdono al Papa, che al contrario oppone un rifiuto metaforico («il perdono sarà possibile solo quando il mio pastorale rinverdirà») sembra ricalcare la leggenda riportata dallo scrittore francese Antoine de la Sale a proposito della grotta della Sibilla in *Le paradise de la reine Sybille* (1420), dove l'autore raccoglie racconti popolari nella zona dei Monti Sibillini, vicino a Norcia, relativi a un cavaliere tedesco intrappolato nella caverna dalle lusinghe e dalle

minacce di una maga-regina, salvo poi sfuggirle e recarsi penitente a Roma a chiedere il perdono del pontefice. Il medesimo *topos*, pur nelle naturali varianti, compare, più o meno nello stesso periodo, anche nel *Guerin Meschino*, opera in otto libri a metà strada fra la favola e il romanzo cavalleresco del trovatore italiano Andrea da Barberino, composta intorno al 1410.

In questa leggenda italiana dunque, a un certo punto, si inserisce Tannhäuser, probabilmente già nel XIV secolo, anche se il primo riferimento esplicito al nostro *Minnesänger* si ha nel poema *Die Möbrin* di Hermann von Sachsenheim (1453), dove il protagonista narra di avere incontrato Tannhäuser a fianco di Venere nel cuore della montagna fatata. Grosso impulso alla diffusione del mito si ha attraverso i *Volkslied*, cioè i canti popolari che - disprezzati nel Cinque e Seicento - vengono invece rivalutati e utilizzati come fertile materiale narrativo durante il primo Romanticismo (celebre a questo proposito la raccolta *Des Knaben Wunderhorn* [Il corno magico del fanciullo] di Achim von Arnim e Clemens Brentano, dove compare appunto la vicenda di Tannhäuser) e sono sicuramente fonti importanti per Wagner. Così come importante è Johann Ludwig Tieck, con la sua fiaba *Il fido Eckart e il Tannhäuser*, del 1799, in cui la figura di Eckart, che cerca di dissuadere chi vuole avanzare nell'antro di Venere, richiama da vicino il personaggio wagneriano di Wolfram.

Lo stesso musicista, nella sua autobiografia, dichiara, in modo un po' sprezzante, di aver incontrato la materia della sua futura opera proprio in quel racconto:

Già da molto tempo l'avevo incontrato in un racconto di Tieck. A quell'epoca questa figura mi aveva colpito per lo spirito mistico che emanava, allo stesso modo che i racconti di Hoffmann avevano impressionato la mia immaginazione di adolescente; ma da questi ultimi non era mai stata esercitata alcuna influenza sul mio istinto artistico creativo. Rilessi di nuovo tutta la novella di Tieck, il cui carattere è assolutamente moderno, e compresi allora perché non aveva potuto interessarmi in alcun modo la sua mescolanza di misticismo e di civetteria, di cattolicesimo e di frivolezza.



Il Minnesänger Tannhäuser nella raffigurazione del manoscritto di Manesse (sec. XIV). Biblioteca dell'Università di Heidelberg.

Altra fonte fondamentale, forse la principale, è il breve e splendido saggio *Gli spiriti elementari* di Heinrich Heine (1834), dove è affrontato il tema cruciale della dimora segreta degli dei pagani, scalzati dall'avvento del Cristianesimo e costretti a rifugiarsi in zone nascoste della terra. Particolare rilevanza assume, in questo contesto, il nucleo di leggende sul monte di Venere, collocato nelle foreste tedesche, vale a dire proprio al centro di quel Sacro Romano Impero che conteneva il potere al papato. Tannhäuser, in questa cornice mitica, da cantore dell'amore si trasforma in peccatore, e Heine indica tre possibili varianti della storia: la prima prevede semplicemente che il Papa rifiuti il perdono al poeta; la seconda immagina che il pontefice subordini il suo perdono al miracolo del rinverdimento del proprio bastone, che di fatto

avviene; la terza infine prevede che i messi papali vaghino per terra e per mare alla ricerca di Tannhäuser, per comunicargli che la sua anima è salva, ma quest'ultimo è già tornato a rifugiarsi presso l'amata Venere.

Questa breve ricognizione dei precedenti letterari del mito di Tannhäuser è per forza di cose incompleta e lacunosa, ma serve a mettere in evidenza quanto la vicenda che darà poi corpo all'opera wagneriana fosse radicata nell'immaginario popolare tedesco, che si era 'impossessato', a quanto pare, di una leggenda di origine italiana, sovrapponendole la figura del nostro *Minnesänger*. Ma da tutto questo emerge con chiarezza soprattutto la libertà con la quale Wagner, come sempre, combinava i materiali in suo possesso per creare qualcosa di assolutamente inedito e personale. (l.m.)

La traduzione della poesia di Walther von der Vogelweide è di Angela Borghesi (doppiozero.com)



Foto di scena di *Tannhäuser* al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bissegger, direttore Heinz Wallberg, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Interpreti principali: Arnold van Mill (Hermann), Ernst Kozub (Tannhäuser), Kari Nurmela (Wolfram von Eschenbach), Hildegard Hillebrecht (Elisabetta), Sigrid Kebl (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Tannhäuser: verso una nuova unità tra lingua e musica

di Mauro Masiero

Richard Wagner costituisce un vero e proprio spartiacque nel modo di concepire il teatro e la musica, operando uno degli ultimi e più radicali tentativi di ritrovare, reinventandola, l'originaria identità tra poesia e musica che costituiva l'essenza della tragedia attica. La storia della letteratura è costellata di riferimenti alla classicità greca e di tentativi utopici di imitarla e di ricreare la volontà musicale intrinseca nella sua lingua. Il teatro musicale come lo conosciamo oggi si origina nei decenni conclusivi del Cinquecento proprio come un tentativo di ricondurre a una sintesi i ruoli del poeta e del musicista, concentrandosi – nella sua fase aurorale – attorno al mito archetipico di tale originaria unità: il mito di Orfeo.

La novità del teatro musicale conosce una diffusione rapida e capillare, per giungere nel 1627 in terra tedesca. Qui Heinrich Schütz, che nel corso dei suoi due soggiorni veneziani diventa il pupillo di Giovanni Gabrieli e assorbe le innovazioni italiane, scrive la musica (disgraziatamente non pervenutaci) per la resa tedesca di *Dafne* di Ottavio Rinuccini per mano di Martin Opitz, il fondamentale riformatore della metrica, della versificazione e della poesia tedesche. La riforma di Opitz, in breve, prevede un ricorso all'accentuazione naturale delle parole, sino ad allora catafratte in artificiosi schemi metrici pregressi. L'attenzione agli elementi costitutivi di una lingua ancora *in fieri* com'era allora il tedesco – che non conobbe una vera e propria unità linguistica se non con Lutero – ha come conseguenza una fluidità del tutto nuova, strettamente connessa alle arti della retorica e dell'oratoria, più prossima alla lingua parlata, ancorché suscettibile

di schematismi e irrigidimenti propri di una tecnica allo stato embrionale. Il rinnovato schematicismo, in cui si scade a causa dell'applicazione pedissequa delle innovazioni introdotte da Opitz nel secolo dell'assolutismo, viene scardinato nel Settecento illuminista da Klopstock, il quale torna a rivedere le questioni metriche in favore di una ritrovata naturalezza che prevede il verso libero, affrancato dalla forzata rispondenza a regolarissimi schemi metrico-rimici e dall'*aut-aut* giambo-trocheo. Tuttavia grazie a Opitz la lingua tedesca acquisisce una nuova dignità letteraria e una rinvigorita volontà musicale: le sillabe accentate – in tedesco quasi inevitabilmente portatrici di significato – ricevono ulteriore sonorità in contrasto con le sillabe non accentate, costituite perlopiù di gruppi consonantici esplosivi e talvolta non portatori di suono, quindi di senso; in altre parole, si deve a Opitz la scoperta che il verso tedesco «non si divide in piedi ma in battute» in cui al computo delle sillabe e alla valutazione dei piedi si predilige l'enumerazione degli accenti tonici (*Hebungen*). È una lingua che, per la sua stessa conformazione, feconda la musica, anche quando questa è esclusivamente strumentale, tramite il principio ordinatore comune a entrambe: il ritmo.

In *Tannhäuser* tutto questo è motivo di lavoro e di ricerca per Richard Wagner, autore unico di libretto e musica. Ciò che egli deplorava nel teatro musicale del suo tempo era l'impossibilità di coniugare le esigenze del dramma con quelle della musica. Con la sua rivoluzione teatrale, che riceverà piena formulazione teorica solo con *Oper und Drama* (1851), l'azione drammatica deve dipanarsi in un flusso continuo, non più in una sequen-

za di numeri chiusi. Ecco che, per conseguire la sua visione, Wagner realizza un poderoso cemento poetico-musicale, in cui composizione letteraria e musicale procedono di pari passo e ricoprono un ruolo paritario all'interno del dramma: parola e musica concorrono allo svolgimento dell'azione scenica, quest'ultima pressoché mai come mero accompagnamento, ma come personaggio attivo al pari dei personaggi in carne, ossa e voce. *Tannhäuser* rappresenta l'ultimo, definitivo passaggio verso la realizzazione del *Wort-Ton-Drama*, in cui il verso libero costituisce il mezzo d'espressione privilegiato per l'eloquio dei personaggi. Questi sembrano potersi esprimere con la massima libertà, non dovendosi attenere a una precisa versificazione, a particolari tipi di strofe, né a un predeterminato schema di rime. Il tradizionale recitativo viene soppiantato da una costante melopea in versi liberi, che Wagner piega alla propria volontà di drammaturgo e intreccia nel tessuto orchestrale che evoca, commenta, riporta alla memoria. Il parallelo con l'opera delle origini con il suo *recitar cantando* si traccia da sé, con la differenza che ora la musica non è ancella della parola, ma portatrice di significato e di memoria. Uno degli esempi più vistosi in *Tannhäuser* può essere ravvisato nel monologo del langravio Hermann nell'atto secondo, in cui viene ufficialmente bandita la tenzone tra i cantori. Wagner ricerca la *Deutlichkeit*, la chiarezza nell'eloquio, l'incedere solenne delle parole dell'austero e grave regnante. Parola statuaria, che si staglia su di un tappeto sonoro strumentale ridotto al minimo, rarefatto.

In *Tannhäuser*, inoltre, i personaggi cantano per esigenza drammaturgica: essi si esprimerebbero in musica anche se fossero personaggi di un racconto in prosa o di uno spettacolo di burattini, il che crea l'esigenza di un impiego massiccio, addirittura strutturale, di musiche di scena. *Tannhäuser* è un cantore; i pellegrini compaiono in scena con i loro corali; il pastorello si produce in una canzone popolare e suona la ciaramella; gli altri cantori escono per la caccia con gran copia di corni e si sfidano a una tenzone poetico-musicale. L'intelaiatura dell'opera si regge quindi sull'utilizzo di musica di scena, brani all'apparenza 'chiusi' ma inestricabilmente connessi al tessuto musicale che Wagner

dota di una struttura strofica e metrica di volta in volta peculiare. Prendiamo, a titolo di esempio, la prima parte del celebre canto in cui *Tannhäuser* si esibisce su richiesta di Venere nell'atto primo. In questo caso Wagner ricorre a una forma che, estirpata dal contesto drammatico-musicale, potrebbe far pensare a un oggetto poetico indipendente e in sé conchiuso: due ottave ben distinte per versificazione, schema rimico e contenuto. La prima è costituita da versi a cinque accenti a rima alternata (*ababacac*), mentre la successiva da versi a quattro accenti a rima baciata (*aabbccdd*). La regolarità geometrica della costruzione si rispecchia anche nella partitura: Wagner intona ciascun verso del Lied di *Tannhäuser* con quattro battute, *Allegro* per la prima ottava, impetuosa, esuberante e movimentata, *Etwas langsamer* (poco più lento) per la seconda, decisamente più contenuta nello spazio sonoro, di carattere più introverso e malinconico. Il cantore è intimamente lacerato, come suggerisce la stessa struttura del testo. Inizia a vacillare sulla sua permanenza nel *Venusberg* ed è desideroso di tornare alla sua terra, dove comunque non rinnegherà la sua esperienza, finendo con il sentirsi ovunque erabondo e inadatto.

Wagner, reduce dai moti anarchici di Dresda e perenne esule alla costante ricerca di un posto da artista nella società, non può non riconoscersi nel suo personaggio. Ricorre dunque a una lingua diretta, moderna e comprensibile all'ascoltatore, non arcaizzante né storicamente connotata. La tematica amorosa dei *Minnesänger* è presente nelle parole di *Tannhäuser* non come ricostruzione storica, né come citazione in medio-alto tedesco, bensì come trasposizione in un'altra epoca, quella di Wagner, al fine di renderla diretta, fruibile, trasversale. Anche il tedesco di Elisabeth è moderno, puro di genuina, fanciullesca devozione. Le 'forme chiuse' creano distanza, isolamento di chi le pronuncia rispetto all'azione drammatica e sono quindi funzionali al momento in cui compaiono, come nel caso della preghiera di Elisabeth nell'atto terzo, quando sola con se stessa è assorta in orazione. La forma scelta da Wagner in questa vera e propria aria è quella del più tipico *Kirchenlied* luterano, nonostante esprima devozione mariana: tre sestine di versi a quattro accenti con rime *ababcc*. Il



Jacques Wagrez (1850-1908), *Tannhäuser nella grotta di Venere. Incisione, 1896.*

lessico semplice e la lingua 'moderna' di Elisabeth sono adombrati da qualche arcaismo, tipico delle formulazioni devozionali luterane. A differenza degli antichi *Kirchenlieder* e del Lied di Tannhäuser esaminato poc'anzi, l'aria di Elisabeth è *durchkomponiert*: per ciascuna strofa Wagner compone una musica nuova, diversa dalla precedente, che, nonostante la struttura formale di preghiera, interpreta il carattere di accorata giaculatoria.

La forma compiuta del *Musikdrama*, che sarà interamente realizzata a partire dai lavori successivi, si intravede limpida nella *Romerzählung*, il grandioso monologo in cui Tannhäuser narra il suo pellegrinaggio a Roma. Musica prosastica, melodia disadorna che incessantemente diviene e non conosce la regolarità della versificazione, la prevedibilità della rima (presente ma irregolare), né la punteggiatura forte e ricorrente della cadenza armonica. Essa procede con la naturalezza della

lingua parlata, portando con sé evocazioni e reminiscenze orchestrali che conferiscono ulteriore senso alle parole del cantore, che si esprime in versi liberi, principalmente a cinque e quattro accenti. Una tecnica nuova che punta a reinventare l'antica *mousiké* e il più recente *recitar cantando* e che genera – grazie a un raffinatissimo lavoro orchestrale – una nuova concezione del tempo musicale. Un tempo irregolare e non prevedibile, simile a quello reale, non più costituito di istanti di un presente dilatato. L'ascoltatore vi si deve identificare, immergere e perdere nel buio (altra successiva innovazione wagneriana) della sala, ma vi si deve ritrovare ascoltando l'*epos* che, ora, parla la sua lingua e si fa nuovamente musica.

NOTA BIBLIOGRAFICA

THRASYBULOS G. GEORGIADIS, *Musik und Sprache, Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, mit zahlreichen Notenbeispielen*, Springer, Berlin-Göttingen, 1954; trad. it. di Oddo Pietro Bertini, *Musica e linguaggio. Il divenire della musica occidentale nella prospettiva della composizione della Messa*, Guida, Napoli, 1989.

LADISLAV MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, I, *Dai primordi pagani all'età barocca*, Einaudi, Torino, 1964-77, vol. I, tomo 2, vol. III, tomo 2.

LUCA ZOPPELLI, *Lied und Drama. Osservazioni sulla struttura drammatica del Tannhäuser*, nel programma di sala per *Tannhäuser* al Teatro La Fenice, Venezia, 1996.



Foto di scena di Tannhäuser al Teatro La Fenice, febbraio 1969. Regia di Frank De Quell, scene e costumi di Peter Bissegger, direttore Heinz Wallberg, Orchestra e Coro del Teatro La Fenice. Interpreti principali: Arnold van Mill (Hermann), Ernst Kozub (Tannhäuser), Kari Nurmela (Wolfram von Eschenbach), Hildegard Hillebrecht (Elisabetta), Sigrid Kebl (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Wagner e la Schröder-Devrient: un incontro fatidico



L'incontro di Richard Wagner con la grande Wilhelmine Schröder-Devrient (1804-1860) fu, per il compositore di Lipsia, una specie di rivelazione. Nella sua autobiografia *Mein Leben*, Wagner stesso racconta della prima volta che la vide sul palcoscenico come un momento di svolta del suo percorso nell'arte musicale. Era l'aprile del 1829, lui aveva sedici anni, lei interpretava uno dei suoi cavalli di battaglia, la Leonore del *Fidelio* di Beethoven. «Fece un breve corso di recite a Lipsia – scrive Wagner –. Era allora nella piena fioritura della sua carriera artistica: giovane, bella e appassionata, una donna come non ne vidi mai più l'uguale sulla scena. Rappresentò *Fidelio*. Posso ripercorrere nel pensiero tutta la mia vita, ma non trovo un fatto che mi abbia lasciato un'impressione paragonabile a questa. Chi si ricordi della mirabile donna in questo periodo della sua vita, deve per forza riconoscere che un calore quasi demoniaco si comunicava dalla recitazione così umana e trascendentale dell'incomparabile artista. Dopo lo spettacolo mi precipitai da un mio amico per scrivere lì su due piedi una breve lettera in cui dichiaravo alla grande attrice che da quel momento avevo scoperto il senso della mia vita e che se mai un giorno dovesse sentir menzionare con onore il mio nome nel mondo artistico, si ricordasse che era stata lei, questa sera, a fare di me ciò che io ora appunto giuravo di voler diventare. Consegnai questa lettera nell'albergo della Schröder-Devrient, e corsi via come un pazzo nella notte. Quando poi venni a Dresda nel 1842, per debuttare col mio *Rienzi*, e fui ricevuto spesso in casa della gentile artista, ella mi sorprese una volta recitandomi quella lettera parola per parola, lettera che doveva averle fatto impressione, dal momento che l'aveva conservata». La Schröder-Devrient, oltre a essere stata la prima Venere in *Tannhäuser* (1845), fu il primo Adriano in *Rienzi* (1842) e la prima Senta nel *Der fliegende Holländer* (1843).



Foto di scena di *Tannhäuser* al PalaFenice al Tronchetto, 1996. Regia di Michael Heinicke, scene di Wolfgang Bellach, costumi di Stefan Wiel, direttore Oleg Caetani, Robert Schumann Philharmonie, Coro dell'Opera di Chemnitz. Allestimento dell'Opera di Chemnitz. Interpreti principali: Thomas Mathger (Hermann), Richard Berkeley-Steele/Günter Neumann (Tannhäuser), Boris Statsenko/Dietrich Greve (Wolfram von Eschenbach), Nancy Gibson (Elisabetta), Ruthild Engert (Venere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

OMER MEIR WELLBER

Direttore. Nato nel 1981 nel Be'er Sheva, Israele, è considerato uno dei più importanti talenti tra i giovani direttori d'orchestra. Negli anni passati ha debuttato con numerose orchestre, tra le quali l'Orchestra Rai di Torino, Deutsche Symphonie-Orchester di Berlino, London Philharmonic, Tonhalle Zurich e Orchestra del Gewandhaus. Inoltre è direttore ospite stabile della Israeli Opera e della Semperoper Dresden. Tra il 2008 e il 2010 è assistente di Barenboim (Staatsoper di Berlino e alla Scala). Dal 2010 al 2014 è direttore musicale al Palau de les Arts di Valencia. Nel 2013 dirige *Aida* all'Arena di Verona. Stringe una sempre più stretta collaborazione con l'Opernhaus e la Staatskapelle di Dresda. Dirige il ciclo Mozart/Da Ponte con *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni*. Nel 2016 dirige in Fenice il Concerto per i 500 anni del Ghetto, quello dedicato a Baldi, Mozart e Bruckner, quello dedicato a Čajkovskij e Brahms e, nel 2015, sale sul podio con musiche di Weber, Berlioz e Brahms. Sempre in Fenice dirige *I Capuleti e i Montecchi*, *Don Pasquale* e *La traviata* (2015), *L'elisir d'amore* (2015, 2012), *Madama Butterfly* (2013), *Carmen* (2012). Ha aperto la stagione 2015-2016 della Bayerische Staatsoper con il *Mefistofele* di Boito. Insieme alla violinista Midori e all'orchestra del Teatro La Fenice ha diretto concerti a Venezia, Baden Baden, Eindhoven e Dortmund. Sempre il 2016 lo vede impegnato nell'Ottava Sinfonia di Mahler con la Israel Philharmonic a Dresda. Nel 2013 ha inoltre ricevuto la carica di Ambasciatore dall'organizzazione non-profit Save a Child's Heart, che si occupa della chirurgia cardiaca praticata ai bambini dei Paesi in via di sviluppo e della for-

mazione di medici e infermieri in questo settore. È anche l'iniziatore e cofondatore del progetto educativo Sarab – Strings of Change, che si propone di offrire nuove prospettive, con una formazione musicale, ai giovani beduini appartenenti a uno dei gruppi più poveri e svantaggiati in Israele, nel deserto del Negev.

CALIXTO BIEITO

Regista. Nato nel 1963 a Miranda de Ebro, studia filologia ispanica e storia dell'arte all'Università di Barcellona, interpretazione a Tarragona e regia a Barcellona, e segue corsi con Dench, Cox, Myers, Grotowski, Brook, Strehler, Bergman e Wajda. Direttore artistico del Teatre Romea di Barcellona dal 1999 al 2011, dei festival Facyl di Salamanca nel 2010-2011 e BIT di Barcellona dal 2011 al 2013, dal luglio 2013 è *artist in residence* al Theater Basel. Come regista di prosa, è attivo dal 1997 in ambito internazionale con acclamate produzioni di lavori di Martorell, Rojas, Shakespeare, Calderón de la Barca, Schiller, Poe, Ibsen, Wedekind, Valle Inclán, Brecht, Tennessee Williams, Houellebecq. Tra le sue regie liriche, andate in scena nei maggiori teatri europei (Barcellona, Madrid, Anversa, Copenaghen, Londra, Cardiff, Edinburgo, Dublino, Berlino, Francoforte, Stoccarda, Monaco, Hannover, Zurigo, Parigi, Friburgo, Basilea, Palermo, Venezia), ricordiamo *Platée*, *Il trionfo del tempo e del disinganno*, *Armida*, *Il mondo della luna*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Fidelio*, *Macbeth*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Don Carlo*, *Aida*, *Lear* di Aribert Reimann, *La forza del destino*, *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Carmen* (Premio Abbiati

2011 e opera messa in scena anche in Fenice nel 2013 e nel 2012), *La vida breve*, *Der Freischütz*, *Der fliegende Holländer*, *Parsifal*, *Wozzeck*, *Lulu*, *Die Soldaten*, *Boris Godunov*, *Le Grand Macabre*.

REBECCA RINGST

Scenografa. Nasce a Berlino, dove attualmente vive, nel 1975. Studia con Andreas Reinhardt a Dresda (Hochschule für Bildende Künste) dove si diploma nel 2003. In seguito si interessa anche di videoarte (Escuela Superior de Disseny, Barcellona). Nel 2006 inizia la sua collaborazione con Calixto Bieito nei più prestigiosi teatri internazionali (Berlino, Monaco, Londra, Parigi, Oslo, Argentina, Stoccarda, Norimberga, ecc.). Ha inoltre collaborato con Stefan Herheim, Lisa Stöppler e Andrea Moses. Nel 2015 è al fianco di Barrie Kosky alla Staatsoper di Monaco di Baviera per *The Fiery Angel* di Prokof'ev. Ancora in collaborazione con Bieito, tra il 2015 e il 2016 firma le scene di *Tannhäuser*, *Mysteries* (Hamsun), *Lear* (Reimann) e della *Juive* (Halévy). Fra gli impegni di inizio 2017, *Evgenij Onegin* e *Der fliegende Holländer*.

INGO KRÜGLER

Costumista. Si forma al College of Art&Design di Londra, al London College of Fashion – dove si diploma – e al Lette-Verein di Berlino. È assistente di Jean-Paul Gaultier a Londra e di John Galiano a Parigi. Lavora per la Staatsoper, per la Volksoper e per tutti i più importanti teatri di Vienna; collabora inoltre con l'Opera Festival di Salisburgo. Fra gli altri titoli, cura i costumi di scena di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht/Weill), dell'*Elektra* di Strauss, del *Werther* di Massenet, della *Medea* di Cherubini, del *Ballo in maschera* di Verdi. Dal 2006-2007 collabora con Calixto Bieito per più di venticinque produzioni quali, fra le altre opere, la *Jenůfa* e *Aus einem Totenhaus* di Janáček, *Aida* e *Otello* di Verdi, *Lulu* di Berg (Basilea), *La Juive* di Halévy, *Fidelio* e *Boris Godunov* per la Bavarian State Opera di Monaco e per l'Opera di Oslo. Fra i lavori più recenti *Lear* di Reimann (Anversa e Parigi), *Tannhäuser* (Anversa) e *Turandot* (Norimberga e Tolosa).

PAVLO BALAKIN

Basso, interprete del ruolo di Hermann, langravio di Turingia. Tra i più interessanti cantanti d'opera della sua generazione in Estonia, si diploma in sassofono jazz alla Music Academy di Donetsk (Ucraina) nel 2006 e canta nel coro dell'Opera Nazionale Ucraina (2002-2008). Studia alla Estonian Academy of Music and Theatre con Mati Palm. Dal 2008 è nel coro della Estonian National Opera, e dal 2013 ne è il solista. Il suo repertorio, oltre a oratori e musica da camera, include i ruoli di Angelotti (*Tosca*), Dulcamara (*L'elisir d'amore*), Hermann (*Tannhäuser*), Tolomeo (*Giulio Cesare in Egitto*), Méphistophélès (*Faust*), il conte Capulet (*Roméo et Juliette*), il dottor Grenvil e il marchese d'Obigny (*La traviata*), Ramfis (*Aida*), Monterone e il conte di Ceprano (*Rigoletto*), Tom (*Un ballo in maschera*), Geronimo (*Il matrimonio segreto*), Surin (*La dama di picche*), Salieri (*Mozart e Salieri*), Plutone (*Il ballo delle ingrate*), il conte Waldner (*Arabella*). Nel 2013 vince la Scarpetta di cristallo del Teatro estone cantando Méphistophélès nel *Faust* di Gounod. Nel 2016 debutta in Italia (Massimo di Palermo) cantando Attila nell'omonima opera verdiana e nella *Traviata* (Opera di Firenze). Sempre nel 2016 debutta in Fenice interpretando nuovamente il ruolo principale dell'*Attila*.

STEFAN VINKE

Tenore, interprete del ruolo di Tannhäuser. Si diploma in canto, pedagogia vocale e musica sacra alla Hochschule für Musik di Colonia. Dal 1999 al 2005 viene ingaggiato dal Nationaltheater di Mannheim per cantare i ruoli tenorili di giovani personaggi eroici quali Tristan, Florestan, Parsifal, Lohengrin, Siegmund, Erik, Idomeneo, Don José e Hoffmann. Negli anni successivi, oltre a reincarnare alcuni dei ruoli appena citati, interpreta Bacchus nell'omonima opera di Massenet. Nel 2006 debutta nella parte di Siegfried nel *Ring* di Robert Carsen. In questi ultimi anni ha interpretato i ruoli principali nelle opere wagneriane andate in scena all'Opera di Lipsia (fra le altre, *Carmen*, *Parsifal*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde*), ed è fra i pochi tenori che cantano costantemente il repertorio drammatico completo del compositore tedesco. Fra gli impegni più recenti, *Tannhäuser* (Berlino), *Sigfrido*

(Barcellona, Toronto), *Götterdämmerung* (Budapest, Bayreuth, New York), *Wozzeck* (Chicago), *Lohengrin* (Vienna). In Fenice è un emigrante in *Intolleranza 1960* di Luigi Nono (2011), Siegfried nel *Götterdämmerung* e Paul in *Die tote Stadt* di Korngold (2009).

CHRISTOPH POHL

Baritono, interprete del ruolo di Wolfram von Eschenbach. Dopo la sua prima esperienza nell'Hannover Boys Choir, Pohl entra a far parte del gruppo vocale a cappella Modell Andante, con cui canta per otto anni. Studia quindi all'Hochschule für Musik, Theater und Medien di Hannover con Carol Richardson-Smith e Justus Zeyen. Dal 2003 al 2005 entra a far parte dell'Opera Studio di Amburgo e debutta nel ruolo di Papageno nella *Zauberflöte*. Nel 2005 lavora alla Semperoper di Dresda. Fra i suoi principali ruoli si ricordano Wolfram in *Tannhäuser*, Marcello nella *Bobème*, Dandini nella *Cenerentola*, il conte Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Figaro nel *Barbiere di Siviglia*, Danilo nella *Vedova allegra*, Valentin in *Faust*, Posa nel *Don Carlo*, Heerufner nel *Lohengrin*, Lescaut in *Manon Lescaut*, Germont nella *Traviata* ed Evgenij Onegin nell'omonima opera di Čajkovskij. Il compositore austriaco Georg Friedrich Haas scrive l'opera *Morgen und Abend* pensando proprio a una interpretazione da parte di Pohl: la messinscena ha un enorme successo nel 2015 al Covent Garden di Londra e così anche nel 2016 a Berlino (Deutsche Oper).

CAMERON BECKER

Tenore, interprete del ruolo di Walter von der Vogelweide. Nasce a Leawood, in Kansas. Si diploma al Mozarteum di Salisburgo nel 2009, anno in cui interpreta con successo Basilio nelle mozartiane *Nozze di Figaro* con la St. Petersburg Conservatory Orchestra. Fra le sue interpretazioni più celebri e recenti, Tamino nella *Zauberflöte* e Pedrillo nel *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, Adam in *Der Vogelbändler (The Bird Seller)* di Zeller, Fenton nel *Falstaff* e Alfredo nella *Traviata* di Verdi, Vicent/Gaston in *Die tote Stadt* di Korngold, Camille de Rosillon nella *Vedova allegra* di Lehàr, Gunther nelle *Fate*, Froh nel *Das Rheingold* e Seeman/Hirt

nel *Tristan und Isolde* di Wagner, Kudrjas in *Káťa Kabanová* di Janáček, Pang nella *Turandot* di Puccini, Sellem in *The Rake's Progress* di Stravinskij.

ALESSIO CACCIAMANI

Basso, interprete del ruolo di Biterolf. Nasce a Roma nel 1987. Intraprende giovanissimo gli studi musicali alla Schola Pueri Cantores della Cappella Musicale Pontificia come componente del coro partecipando a numerosi concerti e incisioni. Nel 2008 si diploma in fagotto al Conservatorio Licinio Refice di Frosinone, nel 2010 consegue la laurea di secondo livello in fagotto al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, per proseguire gli studi perfezionandosi con Francesco Bossone, primo fagotto dell'Orchestra nazionale dell'Accademia di Santa Cecilia. In qualità di fagottista svolge attività concertistica in formazioni cameristiche e orchestrali. Intraprende lo studio del canto sotto la guida di Teresa Rocchino e nel 2013 è ammesso al Mozarteum di Salisburgo dove si diploma nel 2015. L'anno prima debutta in *Don Giovanni* (Commendatore) a Salisburgo ed è basso solista nel *Requiem* di Mozart a Milano (Associazione Mozart Italia). Nel 2015-2016 è a Basilea per l'Opera Studio e poi a Roma, al Costanzi, per *Nabucco* (Gran Sacerdote a Caracalla) e *Un ballo in maschera* (Sam).

PAOLO ANTOGNETTI

Tenore, interprete del ruolo di Heinrich der Schreiber. Nato a La Spezia, nel 2006 si diploma in canto al Conservatorio di Riva del Garda. Inizia gli studi sotto la guida di Giovanna Canetti, per poi perfezionarsi con Giuliano Ciannella, William Matteuzzi e Sergio Bologna. Attualmente studia con Fiorenza Marchiori Salvaggio. Collabora con varie istituzioni musicali tra cui Festival Puccini di Torre del Lago, Teatro Coccia di Novara, Festival Mascagni di Livorno, Teatro Grande di Brescia, Teatro Comunale di Modena, Festival Donizetti di Bergamo, International Opera Theatre di Philadelphia, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Comunale di Bologna, Royal Opera House di Muscat. Ha cantato nelle seguenti opere: *L'incoronazione di Poppea* e *L'Orfeo* di Monteverdi, *Rigoletto*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*,

I Capuleti e i Montecchi, Il barbiere di Siviglia, L'elisir d'amore, Don Pasquale, Il suono giallo di Alessandro Solbiati, *Pulcinella* di Stravinskij, *Roméo et Juliette* di Gounod, *Turandot, Dido and Aeneas* di Purcell. Alla Fenice ha incarnato il ruolo di Ernesto in *Aquagranda* (2016) e all'Opera di Firenze quello di Ismaele nel *Nabucco* (2016).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Reinmar von Zweyer. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Nabucco, Attila, Rigoletto, La traviata, Un ballo in maschera, Otello, Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha interpretato *Attila* (2016), *La traviata* (2016, 2015, 2014, 2013), *Otello* (2014, 2013), anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013), *Boris Godunov* (2008).

LIENE KINČA

Soprano, interprete del ruolo di Elisabetta. Nasce in Lettonia, dove studia con Margarita Gruzdeva e si diploma nel 2006 all'Accademia di Musica con Sergejs Martinonov. Il suo debutto è del 2005, quando interpreta il ruolo di Karolka nella *Jenůfa* di Janáček. Il suo repertorio include opere di Verdi (*Aida, Il trovatore*), Dvořák (*Rusalka*), Puccini (*Il tabarro*), Čajkovskij (*La dama di picche*), Wagner (*Die Walküre*), Šostakovič (*Lady Macbeth del distretto di Mcensk*), Strauss (*Elektra*). Con la LNO Company partecipa a importanti *tournee* e festival internazionali. Nel 2015 debutta come Elisabetta nel *Tannhäuser* di Wagner all'Opera Vlaanderen (Belgio). Fra gli impegni del 2016, *La dama di picche, Aida* e *Der fliegende Holländer*.

AUSRINE STUNDYTE

Soprano, interprete del ruolo di Venere. Nasce a Vilnius, in Lituania, dove studia all'Accademia di Musica con Irena Milkeviciute, per poi formarsi alla Hochschule für Musik und Theater di Lipsia con Helga Forner. Incarna con successo Nedda nei

Pagliacci, Mimi nella *Bohème*, Agathe in *Der Freischütz* e Cio-Cio-San in *Madame Butterfly*, Maddalena di Coigny in *Andrea Chénier*, i ruoli principali in *Tosca, Káta Kabanová* e *La Gioconda*, Chrysothemis in *Elektra*, Leonore in *Fidelio*. Tra il 2015 e il 2016 interpreta Venere in *Tannhäuser*, Judit nel *Castello di Barbablù*, Renata in *The Fiery Angel*, Katarina Ismailova in *Lady Macbeth del distretto di Mcensk*. Collabora con direttori quali Fabio Luisi, Jeffrey Tate, Julia Jones, Julian Kovatchev, Marco Armiliato, Dmitri Jurowski, Markus Stenz e Gabriel Feltz, e con registi quali Calixto Bieito, Robert Carsen, Peter Konwitschny, Graham Vick, David Alden, Christof Nel, Pierre Audi, Tatjana Gürbaca, Anthony Pilavachi.

Elisabetta Armellin: «I miei punti di riferimento? Italianità e cultura»

a cura di Ilaria Pellanda

Dopo l'Accademia di Belle Arti, nel 2012 Elisabetta Armellin crea il marchio V°73, che associa la V di Venezia al suo anno di nascita. Ci racconta la genesi di questo progetto e, se può, ci svela il segreto del suo successo?

V°73 è nato da un'intuizione tanto immediata quanto inaspettata, come tutti i grandi progetti le buone idee riescono a vincere solo se portati avanti con grande forza e determinazione... Il segreto del mio successo? Io non mollo mai!

In poco tempo V°73 conquista il mercato internazionale, aprendo più di quattrocento punti vendita, di cui duecento in Italia e gli altri dislocati tra Europa, Stati Uniti e Medio ed Estremo Oriente. Nel 2013 è stato inaugurato, nella suggestiva cornice della Design Street di Miami, il primo Flagship Store V°73, che ha rappresentato un punto di svolta per il marchio...

Miami è stata scelta per colpire il mercato sudamericano, la volontà è stata quella di portare un pezzettino di italianità nel cuore di una città multietnica come quella. Il risultato è stato sorprendente in quanto le nostre borse sono state subito apprezzate per la qualità e lo stile rigorosamente italiano... evviva l'Italia!

Nel 2014 V° 73 apre a Venezia, vicino a Piazza San Marco, il suo primo 'monomarca', cioè un punto vendita esclusivo, collocato in un punto strategico della città. Cosa cercano le migliaia di turisti che entrano nel suo negozio?

Nella mia boutique di Venezia arrivano persone da tutto il mondo, di ogni etnia e religione, ma la cosa che più le accomuna è la voglia di portare a casa con sé un prodotto 100% italiano di grande gusto e stile.

Insieme al Teatro La Fenice, V°73 ha dato vita al progetto «Una debuttante all'Opera» con l'intento di sostenere le nuove generazioni di artiste. Per tre anni, a partire dal 2015, V°73 supporta la Fenice perché il Teatro possa investire in giovani e talentuose cantanti – tra cui, nelle passate edizioni, Carmela Remigio e Zuzana Marková – che hanno così il modo di affrontare con tranquillità ruoli anche meno noti e più impervi del repertorio operistico. Come nasce questo progetto?

Il Teatro per me è sempre stato un punto di riferimento, mi ci rifugio spesso per pensare e disegnare. La cultura e l'arte ci fanno vivere credendo nella bellezza delle cose! Conosco molto bene le dinamiche di chi lavora nel mondo del teatro, e so che soprattutto per i giovani non è una strada facile. Per questo è nata l'idea di aiutare giovani e brave cantanti con delle borse di studio a loro dedicate.

Lei è tra i soci sostenitori della Fenice: cosa significa essere fra chi sostiene un'istituzione simbolo della cultura veneta e italiana in tutto il mondo?

È il mio orgoglio più grande, per me tutto questo significa 'gratitudine', dobbiamo essere grati all'arte e alla nostra cultura perché senza di loro oggi non saremmo qui.



Da sinistra: Zuzana Marková, Elisabetta Armellin, Carmela Remigio. Foto © Michele Crosera.

Da un punto di vista più generale, a suo parere ricchezza culturale e ricchezza economica possono essere considerate due facce della stessa medaglia?

Vorrei tanto che la ricchezza culturale andasse a braccetto con la ricchezza economica ma purtroppo molte volte non è così. Credo che la causa sia data dalla superficialità che ci circonda: abbiamo perso il rispetto del nostro passato, della nostra storia... nessuno mai si chiede perché oggi non esistono più personaggi come Michelangelo Da Vinci?

Quali potrebbero essere i mezzi migliori per invogliare il mondo dell'imprenditoria e dell'impresa a investire in cultura?

Gli imprenditori oggi investono solo se hanno un ritorno a livello pubblicitario o economico. Bisognerebbe studiare un progetto nel quale l'in-

vestimento venisse ricambiato attraverso visibilità mediatica (canali social, mezzi di comunicazione tradizionali ecc.), eventi e cose del genere.

Cosa consiglierebbe ai giovani che si apprestano a entrare nel mondo del lavoro e che, magari, hanno nel cassetto sogni, progetti e creazioni personali che vorrebbero vedere realizzati? Che ruolo giocano lo studio e la gavetta, il 'farsi le ossa'?

‘Il farsi le ossa’ rimane il punto fondamentale anzi rappresenta le fondamenta per la carriera. I sogni vanno seguiti, amati, non bisogna mollarli mai. Quello che voglio dire ai giovani è: credete in voi stessi, datevi un obiettivo preciso e seguitelo, ci saranno ostacoli, pericoli, momenti di sconforto ma voi andate avanti per la vostra strada perché la vita è uno spettacolo incredibile.



Carmela Remigio e Zuzana Marková interpretano rispettivamente Alceste e Ismene in Alceste di Christoph Willibald Gluck, Teatro La Fenice, marzo 2015. Regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi, direttore Guillaume Tourniaire. Foto © Michele Crosera.

INVESTI CON FENICE IL TUO BONUS CULTURA



18app



www.teatrolafenice.it

Diciottenni e insegnanti alla Fenice con il Bonus Cultura e la Carta del Docente

Chi ha compiuto diciotto anni nel 2016 potrà investire 500 euro in cultura. Questa l'iniziativa promossa dal Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo l'anno scorso per incentivare la partecipazione dei neodiciottenni alle molteplici proposte diffuse nel Paese. Il progetto, noto come Bonus Cultura, è rivolto ad alcuni ambiti specifici, quali cinema, concerti musicali, eventi culturali in genere (festival, rassegne, fiere, spettacoli circensi *et similia*), musei, monumenti e parchi, teatro e danza e infine acquisto di libri (compresi gli audiolibri e gli *e-book*). Per accedere all'erogazione è necessario ottenere le credenziali Spid (Sistema Pubblico di Identità Digitale) attraverso uno degli Identity Provider indicati nel sito dedicato al Bonus, 18App.Italia.it, dove è spiegato nel dettaglio quali sono gli acquisti possibili e tutte le tappe per poter effettivamente fruire dei servizi desiderati. Chi dunque ha raggiunto la maggiore età l'anno passato dovrà registrarsi entro il 31 gennaio e avrà tempo fino al 31 dicembre per utilizzare il denaro messi a disposizione.

Parallelamente, il Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, sempre nel 2016, ha destinato la stessa somma di 500 euro agli insegnanti, per facilitare il loro aggiornamento professionale. La Carta del docente, necessaria per accedere al finanziamento, è rivolta – come chiarificato nel sito cartadeldocente.istruzione.it – «ai docenti di ruolo a tempo indeterminato delle istituzioni scolastiche statali, sia a tempo pieno che a tempo parziale, compresi coloro che sono in periodo di formazione e prova, i docenti dichiarati inidonei per motivi di salute, i docenti in posizione di co-

mando, distacco, fuori ruolo o altrimenti utilizzati, i docenti delle scuole all'estero e di quelle militari».

È possibile spendere la somma prevista per una o più di queste categorie: «libri e testi, anche in formato digitale; pubblicazioni e riviste comunque utili all'aggiornamento professionale; *hardware* e *software*; iscrizione a corsi per attività di aggiornamento e di qualificazione delle competenze professionali; iscrizione a corsi di laurea, di laurea magistrale, specialistica o a ciclo unico, inerenti al profilo professionale, ovvero a corsi *post lauream* o a *master* universitari inerenti al profilo professionale; titoli di accesso per rappresentazioni teatrali e cinematografiche; titoli per l'ingresso a musei, mostre ed eventi culturali e spettacoli dal vivo; iniziative coerenti con le attività individuate nell'ambito del piano triennale dell'offerta formativa delle scuole e del Piano nazionale di formazione». Anche per gli insegnanti è obbligatorio richiedere le credenziali Spid.

Sia per gli studenti che per i docenti è dunque prevista la partecipazione a manifestazioni teatrali. Il Teatro La Fenice, che da sempre considera la formazione una delle proprie priorità, è tra gli «esercenti accreditati» dai Ministeri competenti, per permettere a chi ne ha diritto di assistere agli spettacoli delle sue due sale, Fenice e Malibran, sia comprando singoli biglietti che pacchetti e abbonamenti. Per informazioni sulle diverse forme di accreditamento e riduzione: www.teatrolafenice.it



Bruno Maderna.

Un libro «Pour Bruno»

Nell'effervescente, avanguardistico periodo che contraddistingue Venezia alla metà del Novecento, quando i differenti linguaggi artistici dialogano finalmente tra loro e gli steccati tra 'alto' e 'basso' sembrano dissolversi o evolversi in direzione di un rapporto dialettico che coinvolge tutte le forme espressive, per quanto riguarda la creazione musicale protagonisti assoluti sono due artisti come Bruno Maderna (1920-1973) e Luigi Nono (1924-1990), la cui esperienza ed eredità continuano a rappresentare un importante punto di riferimento e modello anche per i compositori di oggi. In uno speciale che questa rivista nel 2008 ha dedicato al XX secolo, un saggio di Veniero Rizzardi mette in evidenza la centralità di questi due musicisti nel dibattito culturale del tempo. Eccone un breve estratto: «In Maderna e Nono [...] è viva soprattutto l'attenzione alla voce umana, all'intreccio contrappuntistico, alla concretezza della musica come una *cosa* che accade, e che nasce non da un progetto scritto sulla carta, ma dall'ascolto, dal concreto vibrare delle voci e degli strumenti in uno spazio dato – come gli antichi maestri sapevano perfettamente. Della loro musica, almeno per tutti gli anni Cinquanta – ma anche oltre – si potrebbe dire con una battuta che è come se Gabrieli o Monteverdi fossero tornati in vita quattrocento anni dopo per impiegare a modo loro la tecnica dodecafonica della scuola di Schönberg».

Nel 2013, quarantesimo anniversario della morte di Maderna, al Teatro Comunale di Bologna è stata organizzata in suo onore una manifestazione, *Pour Bruno. Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, che nel titolo si ispirava a un'opera sinfonica

di Franco Donatoni, *Duo pour Bruno*, dedicata appunto a Maderna e composta nel 1973-1974, poco dopo la scomparsa del compositore. All'interno di questa iniziativa si inseriva anche una giornata di studi promossa dal Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna. Da questo incontro nasce il volume *Pour Bruno. Memorie e ricerche su Bruno Maderna*, che Rossana Dalmonte e Mario Baroni hanno curato per i tipi della Libreria Musicale Italiana, e che il prossimo 25 gennaio verrà presentato da Claudio Ambrosini e Mario Messinis nelle Sale Apollinee della Fenice, alla presenza dei curatori.

Il libro conserva in buona parte la struttura di quella giornata di studi, che era articolata in tre sezioni: nella prima era stato presentato un quadro delle trasformazioni culturali intervenute in Italia alla soglia degli anni Cinquanta, quando Maderna iniziò la sua carriera pubblica di compositore e di direttore d'orchestra. In quegli anni, sul piano politico, era nata la democrazia repubblicana, sul pia-

*Pour Bruno. Memorie e ricerche
su Bruno Maderna*

a cura di

Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2015
10+390 pp, ISBN 978-88-7096-821-7,
35,00 euro

no letterario si era generata una svolta storica nel modo di scrivere, e sul piano figurativo era dilagata in Italia un'invenzione impreveduta di nuovi oggetti d'uso e di forme architettoniche quotidiane. Paolo Soddu, Niva Lorenzoni e Massimo Martignoni descrivono questo passaggio epocale all'inizio del volume e i loro punti di vista vengono immediatamente commentati in un nutrito dibattito con il pubblico presente e con i relatori degli altri momenti della giornata.

Nella seconda parte Mario Baroni aveva illustrato il grande ciclo di composizioni sinfoniche e teatrali che Maderna dedicò negli anni Sessanta al personaggio di Hyperion, ispirato al romanzo omonimo di Hölderlin. A conclusione di questo ciclo, il compositore aveva schizzato una raccolta di episodi sonori organizzati in un montaggio su nastro. Il suo schizzo non è mai stato definitivamente compiuto, ma il nastro si è conservato nell'Archivio Maderna di Bologna che ne ha affidato il restauro filologico al Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (a cura di Federica Bressan, Sergio Canazza e Giovanni de Poli). La seconda parte della pubblicazione è incentrata appunto sulle singolari e molteplici avventure dell'*Hyperion* di Maderna.

La terza parte della giornata era stata dedicata a Giorgio Pressburger, che aveva raccontato le vicende della sua collaborazione con Maderna. Nel volume questa terza parte è stata ampliata con un'ulteriore testimonianza di Tito Gotti e con un vivace ritratto a più voci curato da Valerio Tura e basato su dichiarazioni di quaranta personaggi che avevano conosciuto personalmente il musicista e avevano collaborato con lui. C'è infine un'ultima parte in cui Maurizio Romito ha raccolto ben 119 dediche di compositori contemporanei che hanno scritto opere in memoria di Bruno Maderna. Testimonianze straordinarie che indicano quanto, a distanza di molti decenni, il segno da lui lasciato nella musica dei nostri tempi sia profondo e ancora ben visibile.



POUR BRUNO

MEMORIE E RICERCHE
SU BRUNO MADERNA

A CURA DI ROSSANA DALMONTE
E MARIO BARONI



LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

Copertina del volume *Pour Bruno*.

VENEZIA – TEATRO LA FENICE
MERCOLEDÌ 25 GENNAIO 2017 ORE 18.00

Presentazione del volume
Pour Bruno.
Memorie e ricerche su Bruno Maderna

Saranno presenti Rossana Dalmonte,
Mario Baroni, Claudio Ambrosini,
Mario Messinis

Ingresso libero fino a esaurimento
dei posti disponibili

Le recensioni

di Giuseppina La Face Bianconi

Non c'è bisogno di presentare Paolo Gallarati: professore ordinario a Torino, dove insegna Drammaturgia musicale, grande esperto mozartiano, è critico musicale della «Stampa». Per Il Saggiatore ha congedato un ponderoso *Verdi ritrovato*, che tratta le tre opere più famose del compositore: *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata* (1851-1853). Frutto di decenni di approfondimenti critici, lo studio coniuga storia della cultura, analisi drammatica e musicale, storia dell'interpretazione e della recezione. Prediletti dai melomani, in sede critica i tre capolavori hanno scontato «i rovesci della fortuna»: non è mancato chi, in passato, li ha accusati di essere dozzinali e «volgari». Il sag-

gio nasce dunque, dice l'autore, «dall'esigenza di una verifica». A tal fine Gallarati delinea dapprima una storia dell'interpretazione ed evidenzia gli effetti nefasti di una tradizione esecutiva corriva, che puntando sull'agonismo canoro e sulla veemenza sonora ha deformato il senso delle partiture e ha tradito l'intento artistico di Verdi. Negli ultimi quarant'anni – nella scia, alla lontana, di Arturo Toscanini – l'approccio alle tre opere si è però il-limpidito, grazie a direttori scrupolosi che del dettato verdiano hanno saputo far emergere la complessità e la raffinata bellezza. Nella seconda parte del saggio Gallarati esamina i tre melodrammi scena per scena, ne discute i punti di somiglianza e di diversità, e così facendo offre al lettore tesori di

PAOLO GALLARATI

Verdi ritrovato. Rigoletto. Il trovatore. La traviata, Milano, Il Saggiatore, 2016
587 pp., ISBN 978-88-428-2219-6, 32,00 euro

CLARA WIECK SCHUMANN

Lettere, diari, ricordi. «Appartenere alla mia arte con anima e corpo»
introduzione, traduzione, note e commenti di Claudio Bolzan, Varese, Zecchini, 2015
X-261 pp., ISBN 978-88-6540-135-4, 20,00 euro

erudizione e di perspicacia interpretativa. Il libro, assai godibile e istruttivo, è dedicato agli Italiani: affinché non dimentichino che cosa ha significato e tuttora significa il teatro di Verdi nella formazione della nostra «identità artistica, culturale, civile».

Claudio Bolzan, laureato in Estetica musicale e collaboratore di vari istituti musicali, si dedica in particolare alla musica tedesca dell'Ottocento. Di recente ha curato *Lettere, diari, ricordi* di Clara Wieck Schumann (1819-1896): sono gli scritti, dallo stesso Bolzan tradotti e commentati, di una protagonista della vita concertistica e culturale europea nel secolo XIX. L'autore si è basato su pubblicazioni già esistenti – *in primis* i tre fondamentali volumi di Berthold Litzmann (1902-1908) – ma ha tenuto conto di lettere apparse in riviste del primo Novecento, di non facile accesso. Ha diviso la raccolta in due sezioni: il punto di demarcazione è il 1856, l'anno della morte di Robert Schumann, marito di Clara. Nell'accurata prefazione dice di aver privilegiato alcuni periodi cronologici, e soprattutto le «missive di interesse storico ed estetico», nell'intento di offrire un'immagine vivida della società musicale coeva. Ha invece incluso poche lettere del periodo matrimoniale di Clara e Robert, giacché dal settembre 1840, data delle nozze, i coniugi tennero un 'diario coniugale', disponibile oggi anche in italiano. Clara fu una pianista precoce, concertista per passione e per necessità, donna forte e nel contempo fragile. La sua bravura alla tastiera stupì parecchi musicisti, incluso Paganini, che la ammirò decenne in concerto, a Lipsia. Clara lo incontrò di nuovo nel 1832 a Parigi: lì conobbe i massimi esponenti della vita musicale europea, Kalkbrenner, Meyerbeer, Mendelssohn, Chopin. Assorbita dall'intensa vita concertistica, Clara non poté dedicarsi alla lettura e alla scrittura: commetteva errori, masticava poco le lingue straniere, aveva scarsa dimestichezza con i classici tedeschi. Uno sprone potente a coltivarsi le venne sia dal marito, sia dalla lunga amicizia con Emilie List, figlia del console statunitense Friedrich List. Lettere e diari mettono in luce la maturazione della giovane concertista, e l'evoluzione delle sue vedute estetico-musicali alimentata anche da una severa propensione autocritica. Finemente Bolzan sottolinea che tutto ciò comportò anche riflessi negativi:

un senso di insicurezza e inadeguatezza, una certa qual sterilità creativa. Certo, ciò dipese anche dalla vita familiare: otto gravidanze, i disturbi mentali di Robert, la salute cagionevole dei figli, le ristrettezze economiche che, soprattutto nella vedovanza, la costrinsero a riprendere in pieno il concertismo, percorrendo l'Europa in lungo e in largo. Le lettere sono preziose, specchio di un'artista eccellente e di una donna sensibile. Siamo grati a Bolzan per averle assemblate in un libro squisito.



Vincenzo Cadorin (1854-1925), ritratto di Richard Wagner, bassorilievo scolpito al Caffè Lavena, Piazza San Marco, Venezia. In questo Caffè il compositore era solito fermarsi per fare una pausa durante le sue passeggiate.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ◇, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Loris Cristofoli, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Margherita Busetto ◇, Valentina Danelon ◇

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Frascchini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Valentina Favotto ◇, Riccardo Alfarè ◇

Violenze Alfredo Zamarra •, Fabrizio Scalabrín • ◇, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso, Giuseppe Curri ◇

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Bruno Frizzarin, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Renato Scapin

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarineti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari, Ferrante Casellato ◇

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Gianì •, Giulia Ginestrini

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Ivan Zaffaroni ◇, Giovanni Catania ◇, Claude Padoan ◇

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Stefano Benedetti • ◇, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Mario Barsotti

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin, Cristiano Torresan ◇, Alberto Lionetti ◇

Arpa Nabila Chajai ◇

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*, **Ulisse Trabacchin** *altro maestro del Coro*

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Mercedes Cerrato, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Claudia Clarich, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessandra Vavasori ◇

Tenori Domenico Altobelli, Ferruccio Basei, Cosimo D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Dario Meneghetti, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Salvatore De Benedetto ◇, Giovanni Deriu ◇, Eugenio Masino ◇, Safa Korkmaz ◇

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Enzo Borghetti ◇, Emiliano Esposito ◇

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Alessia Pelliccioli ◇, Elisa Perini ◇, Andrea Pitteri ◇, Pietro Tessarin ◇

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP, nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◇, Marco Giacometti ◇

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, **Bepi Morassi** *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*

Segreteria artistica Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin, Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*.

Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO **Giorgio Amata** *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Iazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua ◇

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabua

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Massimiliano Ballarini** *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Antonio Covatta, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiorri, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Cristiano Gasparini ◇, Stefano Neri ◇

ELETTRICISTI **Vilmo Furian** *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Giovanni Dal Missier, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomedè ◇, Michele Voltan ◇

AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

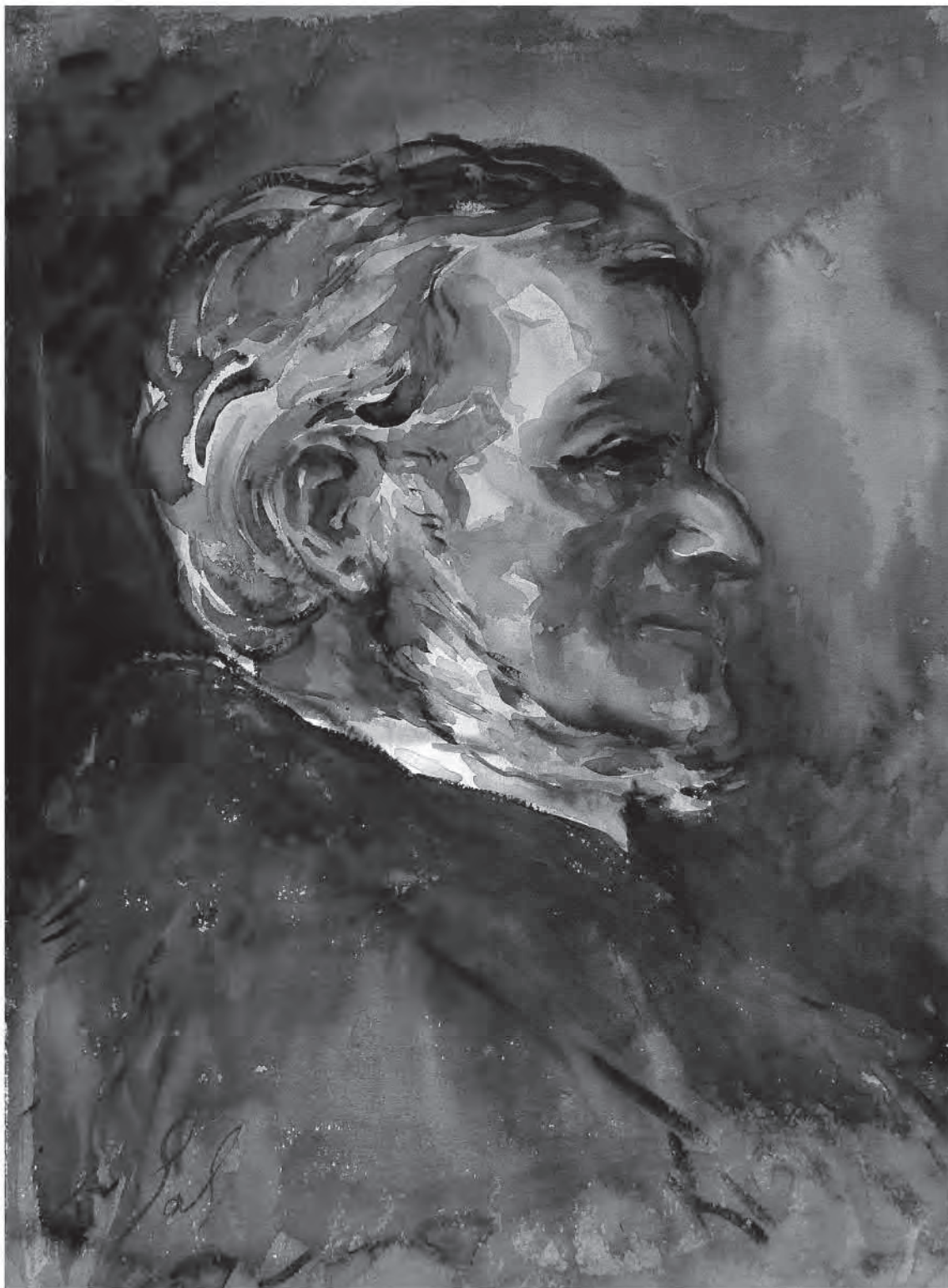
ATTREZZERIA **Roberto Fiori** *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, Carlos Tieppo ◇ *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Luigina Monaldini, Morena Dalla Vera ◇, Luisella Isicato ◇, Paola Masè ◇, Stefania Mercanzin ◇, Alice Nicolai ◇, Francesca Semenzato ◇, Emanuela Stefanello ◇, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



Egisto Lancerotto (1847-1916), Riccardo Wagner, 1882. Olio su tela. Archivio storico del Teatro La Fenice.